

No. *ML 410. M9 H1* 1868





(Mozart's)

(REQUIEM.)

Zum besseren Verständniß bei Aufführungen
mit einer neuen Uebersetzung

nebst

einem Nachtrage und den Resultaten eines Vergleiches der
Breitkopf und Härtelschen Partitur mit den Original-
Manuscripten der k. k. Hofbibliothek zu Wien

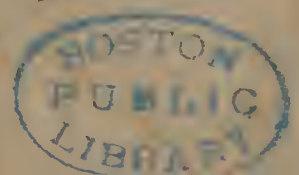
von

Albert (Hahn.)



Bielefeld.
Verlag von R. Sulzer.
1868.

2847



*Samml. d. K. Hofbibl. zu Wien
K. Hofbibl. zu Wien.*

Mozart's

REQUIEM.

Zum besseren Verständniß bei Aufführungen
mit einer neuen Uebersetzung

nebst

einem Nachtrage und den Resultaten eines Vergleiches der
Breitkopf und Härtelschen Partitur mit den Original-
Manuscripten der k. k. Hofbibliothek zu Wien

von

Albert Hahn.

II

Bielefeld.

Verlag von R. Sulzer.

1867.

Ent.

**ML 410

. M 9 H 1

1868

Brown

Vorwort.

Dieses Schriftchen ist vor einer Aufführung des Requiem in Herford auf Anregung des dortigen Musik-Vereins entstanden. Für den praktischen Gebrauch ist zu bemerken:

1. Unumgänglich nothwendig zum besseren Verständniß bei der Aufführung ist nur der Theil, von der Ueberschrift 8. Requiem S. 12 an bis zum Nachtrag. Das bezüglich der Musik Gegebene muß vorher, nicht etwa während des Anhörens der Musik gelesen werden.

2. Das Vorhergehende bezweckt eine allgemeine Orientirung des Lesers über die in den Ueberschriften angegebenen Punkte.

3. Der Nachtrag aber nimmt die Sache eruster, und würde der Verf. besonders wünschen, daß Musiker und Kritiker ihm ihre Aufmerksamkeit auch noch schenken. Er berührt einige Dinge, die von specifischem Interesse für unsere Kunst sind.

Mozarts Biographen, D. Jahn's Verdienst um die historische Begründung sowohl, als auch bezüglich der sonstigen Würdigung des in seiner Weise unvergleichlichen Tonheroen, fühlen auch wir bei dieser kleinen Arbeit uns zum größten Danke verpflichtet. Seine Biographie diente uns zum Ausgangspunkte, und ein großer Theil des Folgenden darf nur ein Excerpt seines Werkes zu sein den Anspruch machen. Es konnte kaum eine größere Würdigung widerfahren, als da der Ritter von Köchel in der Zueignung des Verzeichnisses von Mozarts Compositionen gestand: „Ihrem großen Werke (der Biographie) hätte ich zuweilen etwas weniger Genauigkeit gewünscht“; daß ihm nämlich noch einiges mehr zu erforschen geblieben wäre. Wir wünschten wohl, daß unsere Leser das in der Biographie auf das Requiem Bezügliche kennen lernten, und würden in dieser Arbeit, die übrigens der nahenden Aufführung wegen mit Ausnahme des Nachtrages bei sehr gehäufte Beschäftigung in kürzester Zeit hingeworfen werden mußte, einen schönen Lohn finden, wenn sie zum Studium von D. Jahn's Biographie Mozarts anregte.

1. Einleitung. Nicht der Reiz der Neuheit soll den Werth eines Kunstwerks bestimmen; sondern die ihm inne wohnende künstlerische Wesenheit. Es darf bei näherer Bekanntschaft nicht verlieren; es soll im Gegentheil, je öfter man ihm gegenüber tritt, desto klarer seinen Ursprung aus der Kunstsphäre darstellen, desto mächtiger den sich Hingebenden in den reinen Aether der Sonne des Schönheits-Ideals emportragen. Nicht wie eine Pariser Mode, nicht wie irgend eine neue Zerstreungs-Idee oder die auf Blendung der leichtgläubigen Masse berechneten Schwindeleien unserer Hauptstädte soll es sich bei seinem Erscheinen auf dem Gipfelpunkte seiner Laufbahn befinden. Der erste Eindruck ist bei ihm oft sogar aus vielen Gründen fraglich: hauptsächlich, weil die Ausführenden es eben erst erstudirt haben und (abgesehen von der höchst tadelnswerthen Nachlässigkeit, welche davon absieht, bei jeder neuen Ausführung von Neuem zu feilen und sich geistig zu vertiefen) die Wiederholungen von den Erfahrungen und der technischen Übung der vorhergegangenen Wiedergaben Nutzen ziehend vollendet werden müssen. In zweiter Reihe, weil das Publikum in seinen Bestandtheilen: den Zuhörern, den sich daran bilden Wollenden, den Kennern, Kritikern und Künstlern nicht durch einen Zaubersprung, sondern nur durch treue Hingabe allmählig zu dem neuen Geschenke aus den Höhen des Parnas sich heranbilden kann.

Mit der Zeit wirkt ein solches dann um so nachhaltiger. Die zarteren Seelen finden in ihm die Nahrung, deren sie bedürfen; wer nur ein empfängliches Empfindungs-Vermögen besitzt, gewinnt die Erhebung, welche jedes Durchleben eines solchen mit sich führt, lieb; die Verständigen erfreuen sich der geistigen Klarheit, die sich erschließt; ja die Masse selbst verstummt in ihrem Spotte und fühlt sich dem eigenen Widerstreben zum Troze von höherer Ahnung angeweht.

Ist es der längere Umgang, der das Kunst-Ideal heimischer macht in unseren Wohnungen der Bedürfnisse und der Eitelkeit, so darf auf den Reiz der Neuheit nichts gegeben; geschweige denn auch das Geringste nur ihm geopfert werden. Im Gegentheil darf nichts unterbleiben, welches die Beziehungen zwischen der Kunst und dem Zuhörer möglichst schnell vielfältigt.

Bauwerke, Statuen, Bilder, die Erzeugnisse der Dicht- und Tonkunst wirken in specie deshalb nicht sofort auf den Kunstsinne der Menschen; weil ihre äußere Erscheinung mit allen scharf durchdachten und tief empfundenen Einzelheiten die äußeren Sinne in Anspruch nimmt, und der sich damit beschäftigende Verstand den Geist des Werkes auffängt. So erlahmt der Psyche des Kunstwerks die Flugkraft und sie dringt gar nicht bis dahin vor, wo Sympathie ihrer harret und die sich selbst vergessende Hingebung in unbewußter Sehnsucht der Begegnung entgegen strebt. Und darum ist Verständniß die erste Bedingung des Kunstgenusses und der ihn begleitenden Erhebung.

Wer wollte — um Beispiele zu nennen — den Kölner Dom nicht vor Allem mal zuerst im Grundplan, den Ansichten, Maassen und dem reichen Beiwerk aller Art kennen lernen? Wer fragt sich nicht sogleich bei einer Statue, einem Bildwerke darnach, was stellen sie vor? wäre ein Genuß denkbar, ohne daß der Beschauer wüßte, er sähe eine Minerva und keine Ariadne, er sähe singende Engel, eine Caecilia, die im Lauschen ihr Instrument zum Boden gleiten läßt und nicht Kinderköpfe, Figuren oder gar wohl nur Linien, Farben, Licht

Municum

Stewart H

June 1. 1956

und Schatten? Wer kommt dazu, die Schönheit eines Werkes der Dichtkunst in sich aufzunehmen, so lange er sich noch fragt: „was höre ich, was erfahre ich“, wie Schwärzer auf der Straße; weshalb es auch ein höchst löblicher Brauch ist, dem ganzen Werke oder den selbstständigen Abschnitten desselben den Inhalt voranzusetzen?

Nur bei der Musik wird diese unentbehrliche geistige Vorbereitung nicht eifrig angestellt, sondern fast immer vernachlässigt, letzteres zuweilen sogar aus Grundsatz, und es fehlt auch nicht an Gegnern. Wie leicht ist es aber, sich in die Idee der Bildhauer, Maler und Dichter hineinzufinden, deren Gegenstände aus der uns umgebenden Umgebung und der Geschichte her uns bekannt sind! Wie schwer dagegen die Schöpfungen der Tonkunst, deren Material nirgends vorhanden und ebensowohl als die Ideen Schöpfung der Muse der Tonkunst sind! Es ist sicher ein Unrecht, ihr die Wege zum Herzen der Menschen nicht ebnen zu wollen, und eben so sicher Pflicht der Künstler, den Kunstfreunden die Aufschlüsse vorher zu geben, welche den Genuß und das Sich-hinein-leben erleichtern.

2. Geschichte der Entstehung. a. Allgemeines.

So erhaben der Geist eines Kunstwerkes zu uns spricht, so wohlthunend, sei es lieblich, sei es mächtig, seine äußere Erscheinung uns berührt, so überirdisch, gleich einem Gebilde aus höheren Welten es uns gegenüber tritt, so werth ist es uns, auf seinen Ursprung zurückgehen und sehen zu können, wie der Mensch in dem inspirirten Künstler die Anregung dazu empfing, wie einer unseres Gleichen zum Schöpfer einer höheren Bildung wurde. Es ist uns werth, weil wir alle den Keim künstlerischen Lebens in uns ruhen haben: wir werden uns dessen dadurch angenehm bewußt und fühlen, indem wir das in der Künstlerbrust Durchlebte nachempfinden, das Göttliche in uns walten.

W. A. Mozart, geboren den 27. Jan. 1756 zu Salzburg, gestorben den 5. Dec. 1791 zu Wien, den Beethoven den König der Musiker nannte, wurde in Deutschland, Italien,

Frankreich, England, Holland als unbegreifliches Wunder stets anerkannt. Und doch hatte er in den letzten Jahren seines Lebens oft mit Nahrungssorgen zu kämpfen, die ihn angreifen und seine körperlichen Kräfte aufreiben mußten. Zwar boten sich ihm dicht vor dem Ende beruhigende Aussichten für seine Existenz; ungarische Magnaten sicherten ihm 1000 fl. jährliche Pension zu und lohnende Aufträge trafen ein. Allein da war es zu spät! Ueber 25 Jahre hatte er schon das Staunen der Welt erregt und noch hatten Dankbarkeit und Bewunderung so wenig für ihn gesorgt, daß Bekümmerniß und erniedrigende Besorgnisse oft des Tondichters himmlische Heiterkeit — die Luft des schaffenden Genius — unwölkten und das Lebensmark heimlich aufzehrten. Es war eine Zeit, in der jeder Auftrag willkommene Aufnahme fand; denn es galt, Geld verdienen, um eine geliebte und auf Händen getragene Gattin pflegen und die zahlreichen Kosten des durch Familien-Zuwachs wachsende Ansprüche machenden Hausstandes aufzubringen. Mozart war aber weder gewandt und ökonomisch im Geldverwalten, noch gewitzt und rüchhaltslos im Geldverdienen. Genialität und Selbstachtung standen trotz practischer Erkenntniß und hoher Bescheidenheit zu mächtig entgegen.

b. Aeußere Anregung; Ausführung und Vervollständigung durch Süßmayr, Mozart's Schüler. Traf die erstere Mozart also auf jeden Fall bereit, so war diese beim Requiem so eigenthümlicher und geheimnißvoller Art, daß sich die wunderbarsten Gerüchte darüber untrugen. Der Sachverhalt ist folgender. Im Juli 1791, dem sechsten Monat vor seinem Tode, schickte der Graf Walsegg, ein Musikliebhaber, der geheim Compositionen bestellte, um sie als die seinen auszugeben, seinen Verwalter Leutgeb zu Mozart mit dem Auftrage, ein Requiem für ihn zu schreiben, das er zur Sterbefeier seiner verschiedenen Frau als sein Werk aufführen lassen wollte. Mozart nahm die Bestellung an. Der Preis von 50 (oder 100?) Ducaten wurde theilweise ausgezahlt. Indessen erhielt er den Auftrag, für Prag den Titus zu schreiben. Bei seiner Abreise dahin mahnt ihn

der unbefannte Bote. Zurückgekehrt, arbeitete er dann mit einer kurzen Unterbrechung bis zum Tode daran, der ihn überraschte, als er das Requiem und Kyrie ganz vollendet, das Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae majestatis, Recordare, Confutatis, Lacrimosa, Domine und Hostias zwar schon entworfen, allein noch nicht instrumentirt hatte. Mozart's Wittve, die in ihren bedrängten Umständen nicht daran denken konnte, den schon empfangenen Theil des bedungenen Honorars zurück zu zahlen, der anderseits sogar sehr daran gelegen sein mußte, den Rest davon zu erhalten, ersuchte schließlich Süßmahr, einen Schüler ihres Mannes, mit dem dieser das Requiem bei seinem Entstehen häufig am Klavier singend und erklärend durchgenommen hatte, nach dem ihm von dem Verstorbenen mitgetheilten Absichten das Fehlende zu ersetzen. Dieses that Süßmahr, dessen Handschrift zufälliger Weise auch eine auffällige, leicht täuschende Ähnlichkeit mit der seines großen Lehrers hatte; indem er die Instrumentation nach den angegebenen Grundideen ausführte, den fehlenden Theil des Lacrimosa, das Sanctus, Benedictus und Agnus dei sodann selbst hinzu componirte und den Schluß von dem Lux aeterna an, dem ersten ganz von Mozart ausgeführten Satze unterlegte, indem er meinte, dem Werke dadurch mehr Einheit zu geben.

3. Mozart's Verhältniß als Künstler und Mensch zur Composition des Requiem. Mozart's heitere Muse ist aus seinen Opern, Liedern, Klavier- und anderen Compositionen so freundlich wohlbekannt, daß es Manchem, der aus den harmonisch abgerundeten, iraischen Tongebilden nicht den ethischen Werth des Genies, dem sie entquollen, mit seinem Gefühle herzuleiten im Stande ist, bedenklich erscheinen müßte, ihm plötzlich ein Requiem, ein Werk der strengsten Richtung in der Kirchen-Musik, zuschreiben zu wollen, dessen Vollendung unantastbar sei.

Wir leiten die Aufmerksamkeit darauf, daß er als 21 jähriger Jüngling bereits auf dem Instrumente der Kirche, der Orgel, Virtuose war, daß' er damals schon man-

nigfaltig für die Kirche componirt hatte, und daß er Händel'sche Dratorien mit Liebe bearbeitet, d. h. die wegfallende Orgelstimme durch motivische Ausfüllung der Instrumentation ergänzt hatte; wie denn das von Röchel'sche Verzeichniß 20 Messen incl. Requiem (missa pro defunctis), 8 Vitaneien und Vespere und 40 vocale der Kirchen-Musik angehörende Sätze, Werke und Cantaten nachweist.

Diese große Anzahl war aber nicht etwa aus Noth oder auf Gebot entstanden, sondern aus selbstständiger Neigung. Zu Orgel drängte er sich als Kind schon, indem sein Vater, der es wahrscheinlich für gewagt hielt, des Knaben Kräfte zu zersplittern, nichts dazu that. In Salzburg „unterhielt er sich damit, daß er für die Kirche schrieb“, wie ein Brief an den Vater Martini, eine der berühmtesten musikalischen Berühmtheiten Italiens, zeigt; weil er für den Gottesdienst der Metropolitankirche, deren Musik unter seinem Vater stand, „so viel schreiben könnte, als er wollte“. Und nachdem er auf van Swieten's, seines Wiener Freundes, Anregung, Händel's Dratorien kennen gelernt hatte, da kam der Auftrag, eine Seelenmesse zu componiren, seinen eigenen Wünschen entgegen: er gestand seiner Frau, „daß ihm die Aufgabe eine sehr willkommene sei, daß es ihn verlange, sich in dieser Gattung zu versuchen und einmal mit allem Fleiß ein Werk auszuarbeiten, das seine Freunde und Feinde nach seinem Tode studiren sollten.“

Hiefür spricht auch Mozart's Character, der durch alle Nebel der das Strahlende gern schwärzenden Menge von Zahn in ein so helles und für seine Verehrer so erquickliches Licht gesetzt worden ist. Als Sohn, Bruder, Bräutigam und Gatte, Schwiegersohn und Schwager, als Freund und in allen andern Beziehungen des Lebens wollen wir ihn nicht der menschlichen Schwächen entkleiden, um ihn mit dem Nimbus einer auf Erden nicht heimischen Göttlichkeit zu schmücken; allein wir thäten sehr Unrecht, wollten wir es wagen, den leichtesten Stein gegen ihn zu erheben, denn seine Schwächen wiegen federleicht im Vergleich mit den Vorzügen und Tugenden, die ihn zierten. Arglos, sorglos, heiter, zur Lustigkeit von Natur

disponirt, war er niemals bitter und höhnisch; wohl aber gutmüthig, gefällig, wohlthätig, zur Anerkennung bereit, hingebend und treu bis zur Entfagung und Selbstbezwungung. Es kann daher nicht Wunder nehmen, ihn „zu seiner Unterhaltung“ für die Kirche schreiben zu sehen und der warme Ernst, mit dem er dem Gottesdienste seinen Genius die Kräfte widmen ließ, erhält einen Commentar durch die Vorliebe, mit der er in seinen letzten Jahren der Freimaurerei sich ergab, die, das Gesellschaftliche berücksichtigend, es in ein nächstes Verhältniß zu den ernsten Lehren der Humanität bringt.

4. Allgemeines über die Seelenmesse. Die Seelenmesse, *missa pro defunctis*, nach dem Anfangsworte *Requiem* genannt, ist eine Messe, die zum Gedächtniß Verstorbener in unbestimmter Zeit nach dem Tode gefeiert wird. Der Name *missa* stammt aus der beim Abschlusse des katholischen Gottesdienstes vorgeschriebenen Formel: *ite, missa concio est* (gehet, die Versammlung ist entlassen); indem der Gebrauch das Wort *missa* zur Bezeichnung des nun folgenden Gebets und Abendmahls sich willkürlich herausgenommen hat. Der rituale Hergang des *Requiem* ist folgender:

Es beginnt mit dem gesungenen *Requiem*, der Bitte um Ruhe für die Gestorbenen, und dem *Kyrie*, der -um des Herrn Erbarmen. Hierauf wird das Gebet und die *Epistel* verlesen.

Diesem folgt die sogenannte *Sequenz*, eine Dichtung, welche von *Celanus* aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts herrühren soll. Sie ist im schlechten Kirchenlatein und zwar mit Ausnahme des Schlusses in sich reimenden Dreizeilen geschrieben. Ihr Inhalt ist Schilderung des jüngsten Gerichtes, sie zeichnet sich durch Klarheit, Bedeutsamkeit der Gedanken, wie durch beredten und euphonistischen Schwung aus. Ihr schließt sich die Lesung des *Evangeliums* an.

Nach dem *Evangelium* bringt der vocale Antheil der Messe das *Offertorium Domine Jesu Christe*, eine erneute, ausgedehntere, inbrünstigere und beziehungsreichere Bitte für die Seelen der Dahingeshiedenen. Während dessen werden

die Vorbereitungen zum Abendmahl am Altare getroffen. — Hierzu ertönen in gesonderter Folge die übrigen Nummern der Vocalmesse, welche des Herrn Preis und Lob künden und mit der Bitte um Aufnahme der Todten unter die Seligen schließen.

Es stellen sich bei einsichtiger Betrachtung dieser Messe, deren erste Anordnung von Gregor d. Gr. herrührt, 5 Theile heraus, welche das Ganze schön und sinngemäß um die Hauptgedanken gruppiren. Sie sind 1. Bitte für die Todten, 2. Betrachtung des jüngsten Gerichtes, die sich im Hinblick auf den sündigen Menschen nach dem Tode zunächst aufdrängen muß, 3. in Folge dieser erschütternden Vorstellungen um so ängstlichere Bitte mit Hinweis auf die Verheißungen der Gnade. Nun 4. wenden sich die Gedanken, wie es bei wahrhaft christlicher Empfindung nicht anders sein kann, von dem menschlichen Interesse, wem schon es in den Seelen der Verstorbenen den Anlaß zu dem hohen Amte gegeben hat, zu Gott, dem Anfang und Ende alles Dichtens und Trachtens seiner Gläubigen. Und gestärkt, getröstet, ja beruhigt durch die Erhebung zu dem rein Göttlichen, schließt 5. sodann die Bitte um das Seelenheil in den von Angst und Schrecken ungetrübten Worten ab: „Ew'ge Klarheit, leuchte nun ihnen, Himmlischer, mit deinen Engeln, jetzt und ewig; denn du bist voll Huld!“

5. Das Verhältniß des Textes zur Musik. Der Text ist in lateinischer Sprache theils der Bibel entnommen, theils erdacht worden. Seine Urgestalt ist der lateinischen Ausdrucksweise angehörig. Nur in dieser Gestalt lag es Mozart vor, und auf ihn ganz unmittelbar erfand dieser seine Musik. Zu deren richtiger Würdigung ist also entweder eine vollständige Beherrschung des lateinischen Textes nothwendig, oder es muß Zuflucht zu einer deutschen Uebersetzung genommen werden, die mit genauem Verständnisse der Mozartischen Musik alle musikalisch benutzten und hervorgehobenen Eigenheiten des Textes in constructiver, prosodischer, declamatorischer wie besonders gedanklicher und das Gefühl betreffender Hinsicht wiedergiebt. Da uns keine Uebersetzung bekannt ist, welche diesem

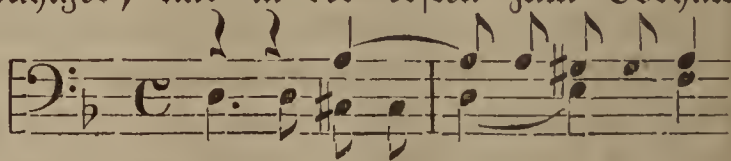
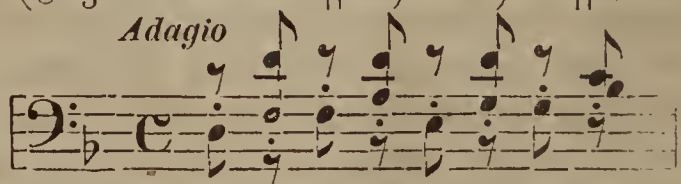
Postulate auch nur einigermaßen entspricht, so haben wir uns an diese eigentlich dem Dichter zufallende Arbeit gemacht und geben eine Uebersetzung, die bei allen ihr anheften mögenden Mängeln so beschaffen ist, daß die Intentionen des Componisten, so weit sie sich uns erschlossen haben, bei ihr zum Verständniß kommen können.

6. Mozart's Musik zum Requiem im engsten Anschlusse an den Wort-Ausdruck der Gedanken entstanden, wie sich das von einem solchen, der Oberflächlichkeit und Halbheit abholden Genius erwarten ließ, überträgt jenen aus dem Gebiete der Dichtkunst in das der Tonkunst; wobei dann das dichterische, aus dem Geiste kommende Element sich den Naturbedingungen des im Gefühle webenden musikalischen unterwerfen muß. Die in Worten wiedergegebenen Gedanken nehmen ihren Stoff aus der Erscheinungs-Welt oder einer nach ähnlichen Bedingungen geschaffenen, sei es der Phantasie, sei es göttlicher Offenbarung: In Tönen erklingende Gefühle aus der Klangwelt. Ihr mannigfaltiges, Wollust und Schmerz, Angst und Freude, Erhebung und Verzagtheit, kurz alle Strahlen der prismatisch gebrochenen Gefühls = Sonne uns darbringendes Vermögen stellt dem Geiste sich als nichts weiter, denn eine ganz unberechenbare und unübersehbare Combination von Zahlenverhältnissen dar. Diese beiden so weit von einander abweichenden Künste begegnen sich in dem seelischen Leben des Menschen insofern, als dieses ebensowohl im Geiste als im Gefühle zum Bewußtsein kommt. Das seelische Leben überträgt sich einmal auf die Gebilde des Kopfes, zum andern eben so bereitwillig und klar sich enthüllend auf die des Herzens. Gleichen sich die Gebilde auch kaum mehr, so finden sie sich in dem Seelischen wieder; diese Gemeinsamkeit der Herkunft aber macht sie einander so verwandt, daß eine Vereinigung des Gedankens mit der Musik möglich ist, die — möge der Verstand sie noch so hartnäckig in Abrede stellen — leicht und sicher erfaßt wird. Diesem Erfassen, ohne welches das Anhören der Musik kein Mitdurchleben derselben werden kann; sondern spurlos und im

höchsten Sinne nutzlos vorübergeht, ist das nun Folgende gewidmet.

7. Die musikalischen Mittel, welche Mozart in Anwendung bringt, sind 4 Solostimmen, der Chor, das Orchester und die Orgel. Das Orchester besteht aus den Saiten-Instrumenten (Violinen, Bratschen, Celli's und Bässen, welsch' letztere dieselbe Stimme bekanntlich in der tieferen Octave spielen), 2 Bassethörnern (einer Abart der Clarinetten mit trüberem, schwermüthigerem Klang), 2 Fagotten, einem Trompeten-Paar, dem dreistimmigen Posaunen-Chor und aus den Pauken. Der silberne Klang der Flöten, der elegische, klagende Ton der Oboe und der schwelgerische der Clarinette, schien ihm bei dieser Composition störend, und er ließ diese sonst fast immer gebräuchlichen Glieder des Orchesters fort. Die Orgel mit ihrer Klangfülle tritt theils Kraft gebend, theils durch die eigenthümliche Klangwirkung nuancirend dazu. — Den Kern bildet der Gesang, ihm tritt das Orchester theils begleitend zur Seite, theils mit wesentlicher musikalischer Ergänzung gegenüber, während die Orgel, mehr Farbe gebend und den Hintergrund erfüllend, übrigens nicht etwa entbehrlich, sondern mit großer Wirkung hinzutretend dem Ganzen seinen Klangcharacter vervollständigt.

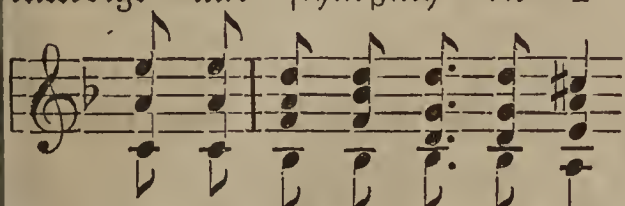
8. a. Das Requiem beginnt mit einem kleinen Vorspiel. Holzbläser (Fagotte und Bassethörner) lassen den Chorgesang anklingen, dazu be-
gleitet das Quartett die Töne angehend. Posaunen=Accorde und ein flüchtiger Eintritt der Trompeten und Pauken verkünden den Chor, dessen dem Sinne gemäß ruhiges, nur in der ersten zum Vorhalte werdenden Note ac-



Re-qui-em ae-ter - nam
Ruhe, ew-ge Ru = he

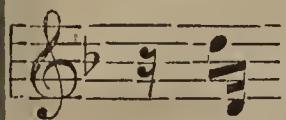
von den 4 Stimmen dicht hinter einander, wie es der Innigkeit des Flehens entspricht, gebracht wird, während das

dona eis domine! (schenke ihnen Himmlischer!) behufs Steigerung der Empfindung des thematischen Zwanges sich entledigt und schließlich die 4 Stimmen auch rhythmisch

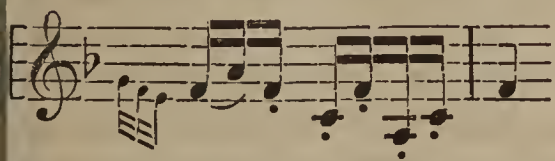


zusammenfaßt. Der erklingende Chor reißt das ängstlich begleitende

Streich=Quartett mit sich fort und die Violinen steigern durch das ausdrucksvolle Motiv die Spannung der Stimmung. Auf das in einer sich klärenden Modulation nach F-dur abschließende Orchester giebt die Vorstellung

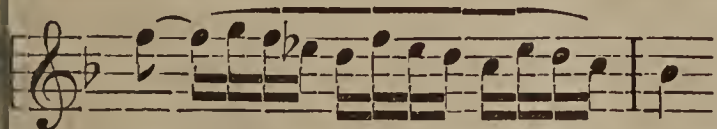


des et lux perpetua (das Licht der Ewigkeit) dem Chor den Impuls zu kraftvollem gemeinschaftlichem Eintritt, der durch die Figur



des Quartetts noch leuchtender gefärbt wird und bei dem

luceat eis (leuchte nun ihnen), gleichsam zaghaft ob des so heftig in forte ausgesprochenen, fast einem Befehle sich gleich ausnehmenden Wunsches stockt und der piano, demüthig fortgehenden Begleitung ebenso sich anschließt. Wie feierlich auf und ab wogende Weihrauchwolken in dieser hinabsteigenden und umgekehrt



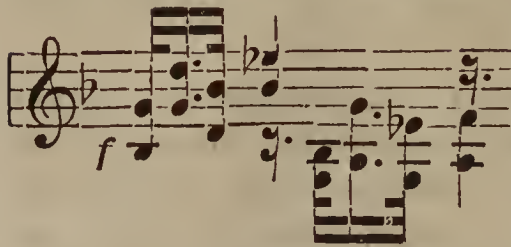
theilweise oder ganz aufsteigenden Bewegung umhüllt das

Quartett ohne die schweren Bässe das nun folgende Sopran=

Solo zu den Worten: Te decet hymnus, deus, in Sion, et

tibi reddetur votum in Jerusalem! (Dich preisen Hymnen, König in Zion, und dir bringet man Gelübde in Jerusalem!) wozu Mozart eine Choral-Melodie benutzt hat. Während der Sopran des Chors, den Choral aufnehmend, seiner Koryphäe folgt,

wird die Wiederaufnahme der Bitte im Orchester durch das Motiv,

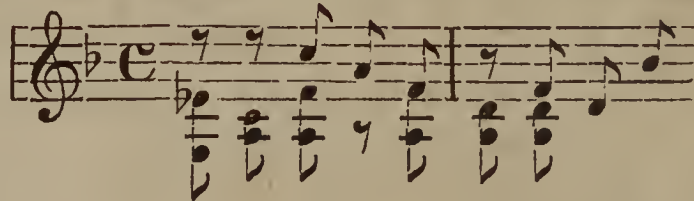


das mannigfach verarbeitet, getheilt und erweitert auftritt, eingeleitet, und der Chor gibt den

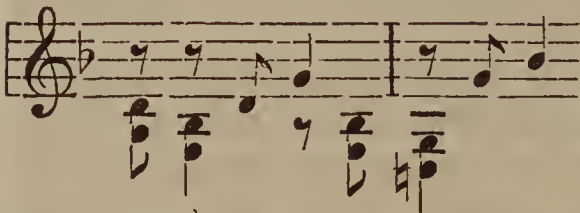
Worten: Exaudi orationem
meam, ad te omnis caro veniet

(erhöre die Bitte deiner Kinder, zu dir drängt sich alles sünd'ge

Fleisch),
das
„erhöre“



und „zu dir“



wie anrufend hervorhebend,
ihre musikalische Charakteristik — im Gegensatz zu der kirchlichen Auffassung der Choralmelodie — vom Standpunkte des mensch-

lichen Fühlens aus. So gibt derselbe Gedanke zu gleicher Zeit einer dreifachen Empfindungsweise — in dem Chorale des Sopran, dem irdischer empfundenen Gesange der drei tieferen Stimmen und der leidenschaftlich erregten Begleitung — für die Musik Gelegenheit zur ausdrucksvollen Bethheiligung. Hierin liegt das dramatisirende Vermögen der Musik, und es ist ein Prüfstein für die im musikalischen Sinne dramatische Begabung des Componisten, gelingt es ihm in dieser Weise verschiedene aus einem Punkte herzuleitenden Empfindungs= Momente in ein wohlklingendes und fließendes, auch als Ganzes wieder befriedigendes Tonstück zusammen zu schmieden. In dem vorliegenden, mustergültigen Beispiele ist auch die Drei= Theilung der Mittel eine vorzügliche! Von dem hellen Klang des Sopran, zu dem gemischten des Alt, Tenor und Baß und von diesem zu dem der Instrumente findet eine Abstufung statt, wie von engelgleichem, verklärtem Empfinden,

zu menschlichem Hängen und Bangen; wie von diesem wiederum zu irdischer Leidenschaftlichkeit.

Der bisher besprochene kurze Anfang von nur 31 Tacten ist so reich an musikalischen Gedanken, daß die Folge, ohne Neues zu bringen, in wunderbar kunstreicher Zusammenbringung derselben noch eine nicht zu erwartende Steigerung er-

hält, bis nach Wiederholung des

das Licht der Ewigkeit

das Licht der Ewigkeit,

wo wieder der der Sopran vor dem Chor

ausgezeichnet erscheint (dazu das glanzvolle Motiv der Begleitung), die Bitte schließlich in geziemender Demuth noch einmal piano erklingt:

b. Die nun folgenden Worte des Kyrie sind von Mozart zu einer Doppel-Fuge benutzt worden; weil sie ihm so bedeutsam waren, daß er sie jeder Stimme selbständig zutheilen wollte, und seiner Empfindung nach eine verschiedene musikalische Auffassung beanspruchten.

Das erste Thema

Allegro

f

Ky-ri-e e - le - i - son
Herr mein Gott, er - bar - me dich

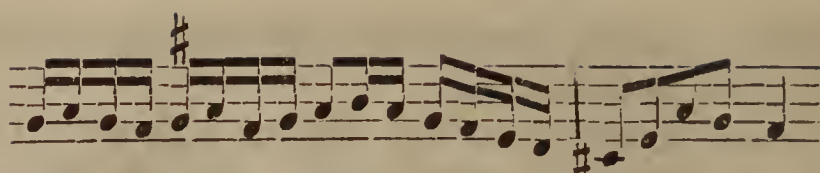
schildert mit Ernst und Herbheit das Gefühl der Erbarmungs-Bedürftigkeit. Das

zweite

Allegro #

f

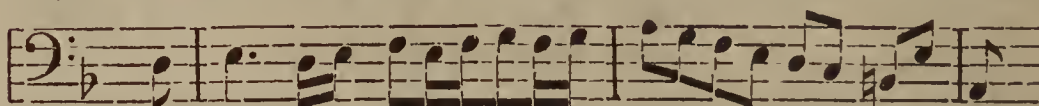
Christe e - le - - -
Christus er - bar = = =



ent=
spricht
in sei-

- - - - - ison
= = = = = me dich

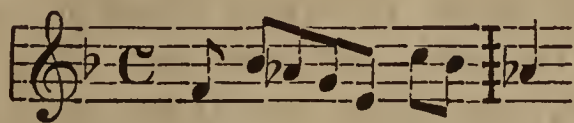
nem nur stufenweise aber stätig fortdrängendem Gange dem inständigen Flehen des Sündigen. Im zweiten Theile der Fuge wird das Drängende noch dadurch gehoben, daß die # #, wo sie übergedruckt sind, vorgesetzt werden. Gleichzeitig mit diesem zweiten Thema singt eine andere Stimme den Gegensatz



e - le - - - i - son!
er = bar = = = = me dich!

der nicht so gemessen, wie das erste Thema, aber auch nicht so bewegt wie das zweite erscheint. Er steht der Charakteristg nach in der Mitte zwischen beiden. Da er als Fortsetzung des ersten derselben Stimme zufällt, so klingt es, als ob diese durch das Hinzutreten der anderen Stimme mit dem zweiten Thema aus der Beschauung: des eigenen, beklagenswerthen Zustandes zum Herausgehen zur Bitte, aus dem passiven leiden zum activen sich Hülfe erflehen veranlaßt würde. Es ist die Form der Fuge keine purement savante (reingelehrte, wie Alibischeff sie nannte), also nur zur Entfaltung der Kunstfertigkeit bestimmte, sondern für die musikalische Wiedergabe von Gedanken, welche in allen leben und in jedem Herzen einen eigenen, selbständigen Wiederhall finden sollen, die einzige sich eignende. In ihr ergreift jede einzelne Stimme des Chors die musikalischen Grundgedanken (Themen und Gegensätze) und führt sie, scheinbar unbekümmert um die anderen, selbständig aus. Diese Ausführung wird dadurch eine mannigfaltige, daß Themen wie Gegensätze in Theile zergliedert und diese frei weitergeführt werden können, wo das höhere Gesetz des erleuchteten Genius es vorschreibt. Das Kompositions-Hand-

werk hat die Aufgabe, das selbständige Einherschreiten der einzelnen Stimmen nebeneinander und miteinander zu vermitteln; die höhere Aufgabe, das Ganze wiederum als ein Lebensbild der vereinigten Stimmen, des Chors: als einen seelischen Ausfluß dieses Makrokosmos organisch zu gestalten, ist Sache des höchsten Genius. In der vorliegenden Doppelfuge, deren Elemente wir zergliedert haben, bleibt darüber noch Folgendes zu sagen. Zuerst folgen sich die Stimmen im einfachen Wiedergeben der Themen und des Gegensatzes; dann erscheinen dieselben in neuem, reicheren Lichte durch jähe Modulationen in Tonarten verschiedener Verwandtschaft und contrastirenden Wesens: schließlich aber tritt durch Hinzusetzung der ## beim zweiten Thema dieses mächtig in den Vordergrund. Ein neuer Gegensatz wirkt mit dazu bei, die Hestigkeit des ringenden Flehens zu heben, und




er-bar = me dich!

immer höher steigt die Aufreomng in den „Gott und Christus“ gleichsam mit bittend erhobenen Händen umdrängenden, die angstvoll betende Gemeinden darstellenden Singstimmen, bis das künstlerische Maaß der Gipfelung erreicht ist, und nach einer, dem rhythmischen Flusse des Taktes sich entziehenden freien Pause das „Herr mein Gott erbarme dich“ noch einmal gemessen, ernst und trübe ertönt.

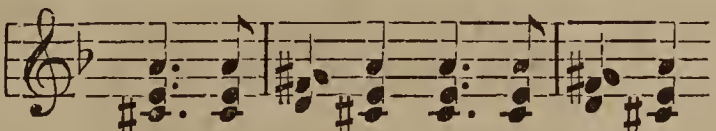
9. Nun folgt die sogenannte Sequenz. Sie umfaßt die Nummern 2—7 der Musik. In 2 wird das jüngste Gericht angekündigt. 3 beschreibt es und schließt angstvoll, der eigenen schuldbewußten Verlassenheit an diesem Tage gedenkend. 4 ruft den Herrn in seiner Größe um Rettung an. 5 sucht des Herrn Gnade, an seine Verheißungen und seine Güte sich anflammernd, zu gewinnen. 6 gibt dieser Bitte noch einmal mit gedrängterem in der Empfindung gesteigertem Ausdrucke.

7 überträgt abschließend mit den Worten: „huic ergo parce!“ (Dieses also schon!) die Gewährung der Bitte auf denjenigen,

wiedergegeben, wobei der canonisch später einsetzende Tenor den Ausdruck steigert, indeß die Bässe bis zur Pointe der dritten Zeile drohend in die Höhe drängen. Der schmetternden Kraft der Trompeten, des füllenden Wohlklangs der Bassett-Hörner, der Wucht der begleitenden Orgel beraubt, führt das Streichquartett in ängstlicher, scheu vor dem Schreckensbilde gleichsam flüchtig ausweichender Bewegung vermittelt eines Zwischenspiels noch einmal zum Anfange zurück, und es entrollt sich das in seiner Pracht furchtbare Schauspiel vollständig zum zweiten Male vor unsern Sinnen. Allein das genügte Mozart nicht! Der zweite Vers veranlaßte ihn, einen Schluß lang auszu-

führen. Das  den Ge- danken fast fünf-

Welch' ein Be = ven faßt die Glieder

lich fühlbar ausdrückend ruft der Baß den drei andern Stimmen, welche klagend das  mit bangen Klängen

Tag des Jornes, jüngste Stunde

ertönen lassen, dreimal zu, bis diese den Gedanken sich ebenfalls zu eigen machen; dann wird des Richters Kommen mit marschartigem Prunkte wiedergegeben und endlich verleiht die Musik zu dem „Streng zu rächen alles wieder!“ dem schauerreichen Stoffe dieser Nummer seinen höchsten Ausdruck, indem die gegen einander stürzenden und strebenden Klangfiguren des Orchesters gleichsam die zusammenbrechenden Trümmer des Weltalls auf die angstvoll aufstöhnende, darunter begraben werdende Menschheit hinschleudern.

b. Das **Tuba mirum**, ein Soloquartett, beginnt mit einer mächtig und mystisch erklingenden Intonation der Posaune. Ihr folgt mit den Worten

3. „Tuba mirum spargens sonum
„Der Posaune dumpf Erschallen

„Per sepulcra regionum
 „Durch der Gräber dunkle Hallen
 „Coget omnes ante thronum!“
 „Rufet alle hinzumallen!“

zuerst das Posaunenmotiv wiederholend, dann in freier, theils aufwärts drängender, theils majestätischer Melodiebildung das Baß-Solo. Dazu, wie zu dem sich dicht daranschließenden Solo des Tenors vernimmt das Ohr den düsteren Klang der einen selbstständigen Gesang ausspinnenden Posaune; doch sind es nicht Gefühle des Schreckens, welche dieser ausmalt. — solche mögen freilich den Sünder bang durchzittern. Das majestätische Organ der göttlichen Prophezeiung giebt uns, hoch über diesen Leiden schwebend, einen eigenthümlich liebevoll klagenden Gesang zu vernehmen. Die Dreizeilen des Tenors lauten:

4. „Mors stupebit et natura,
 „Tod erstarret und das Leben,
 „Cum resurget creatura,
 „Wenn die Menschen sich erheben,
 „Judicanti responsura.
 „Ihm zu nah'n mit Angst und Beben.
5. „Liber scriptus, proferetur,
 „Jene Schrift wird dann gelesen,
 „In quo totum continetur,
 „Gleichgerecht dem Guten wie dem Bösen,
 „Unde mundus judicetur.“
 „D'raus zu richten alle Wesen.“

Die Angst der sündigen Menschen findet ihren Ausdruck auch noch in der Begleitung, die zuerst in langsameren Noten, von Pausen unterbrochen, die Harmonien angiebt, dann in beschleun-

nigter, zitternder Bewegung dieselben in noch einmal so kurze Töne auflöst und nun in dieser schnelleren Folge der einzelnen Noten, wiederum sich unterbrechend, gegenseitig ablöst. Die Strophe:

6. „Judex ergo cum sedebit,
 „Sitzt der Richter auf dem Throne,
 „Quidquid latet, apparebit,
 „Leuchtet klar der Rache Sonne,
 „Nil inultum remanebit!“
 „Nichts entgeht gerechtem Lohne!“

fällt dem Alt-Solo zu. Die Schlußstrophe:

7. „Quid sum miser tunc dicturus?
 „Was werde, Armer, ich dann sagen?
 „Quem patronum rogaturus,
 „Wer erhört mein banges Klagen,
 „Cum vix justus sit securus?“
 „Wann selbst Gute ängstlich klagen?“

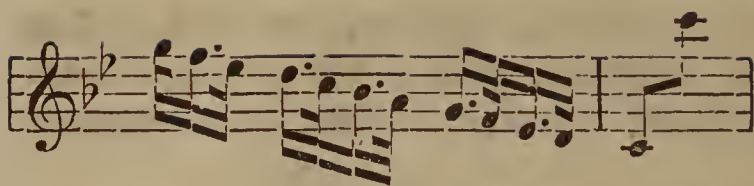
wird von dem Sopran, die letzte Zeile in abgerissenen, wie von erstickender Angst unterbrochenen kurzen Noten vorgetragen. Diese letzte Zeile, das „Wo selbst Gute ängstlich klagen“, für das menschliche Herz des schuld bewußten Christen der Schluß und Hauptgedanke, vereinigt alle vier Stimmen zu einem von ausdrucksvollen Zwischenspielen unterbrochenen Endgesange im Character der letzten Zeile des Soprans, doch gesteigert zum Ausdruck der höchsten Zaghaftigkeit. Der leise Nachhall des Orchesters entspricht trotz seines weichen Wohlklanges dem Gefühle der verlassenen Schwäche sich bewußt werdender Noth. —

c. **Rex tremendae.** In diesem Gefühle der Hilfsbedürftigkeit erwacht der Verzweiflungsmuth zu um so heftigerem Flehen nach Rettung.

Kurze Schläge des Streich = Quartetts,

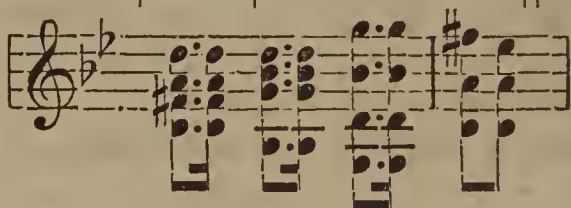


gehaltenere der Blase-Instrumente, feierlich rhythmisirte Gänge



in mannigfaltiger Bewegung bereiten den Chor vor und setzen sich in der

Begleitung fort. Dieser ruft wie aus tiefster Jammersnoth zuerst dreimal auf, bevor er die erste Zeile



mit vereinter Kraft ergreift. Die zweite bil-

8. Rex tremendae majestatis,
Herr, deß Hoheit unermessen,

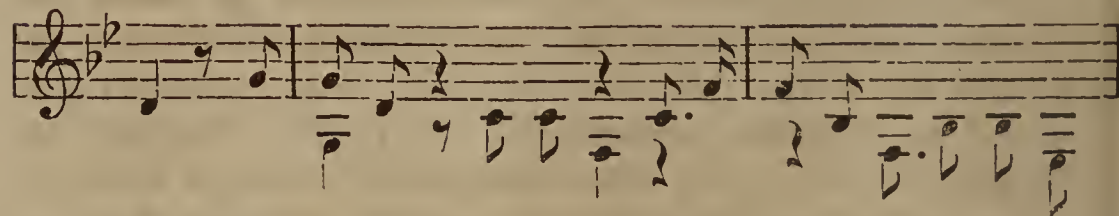
det nun mit jener ersten zusammen einen Satz von eben so kunstreicher, als das Gemüth ergreifender Zusammenstellung: während das



Rex tremen - dae majesta - tis, rex

Herr, deß Ho = heit unermes = sen, Herr

in sich hinziehenden Verschlingungen den Sinn auf die Unermessenheit leitet, geben die ängstlichen Anrufungen



qui sal-van-dos

salvas gratis,

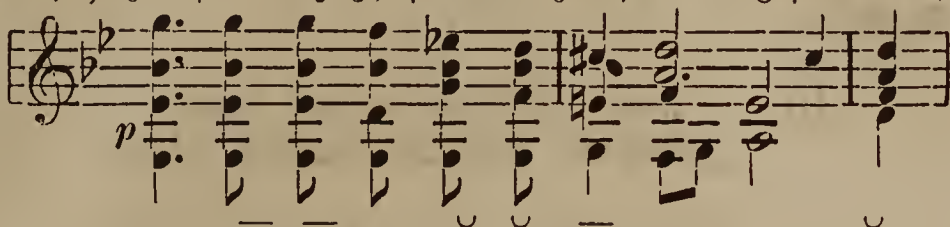
der die Guten

will er-lö-sen,

dem gepreßten Herzen Luft. Dieses Stück wiederholt sich in veränderter Zutheilung an die Stimmen, indem die der Frauen mit denen der Männer tauschen: beide Male zum Schluß den

ganzen Chor vereinigend. Dieser hebt den Gedanken „der die Guten will erlösen“ dann noch einmal durch festere Rhythmisirung hervor; denn auf ihn begründet sich die in der dritten Zeile dieses Verses enthaltene Bitte des „Salva me“ („Rette mich“) zuerst in zaghafter Kürze hervor gestammelt,

dann mit dem Schlusse



sal - va me, fons pi - e - ta - tis :
 Ret = te mich, du mildes We = sen :

die ganze Fülle gerührter Dankbarkeit und kindlicher Verehrung aushauchend, vor deren keuscher Keinheit die abschließende Begleitung mit wenigen Tönen erstirbt.

c. Diesem tief bewegten Stoßgebete folgt das **Recordare**, welches in vielfältigem Gedankenreichthum des Herrn Gnade herbeiziehen möchte. Dem Inhalte angemessen fällt es wiederum dem Solo = Quartett zu. Dem Orchester wird als selbstständiger Antheil die notenreichere Ausmalung der flehenden Stimmung mit diesen Motiven

Andante



zugewiesen. Den Text geben die folgenden sieben Verse her. Der erste lautet:

9. „Recordare, Jesu pie,
 „Herr, dein himmelsrein Gemütthe,
 „Quod sum causa tuae viae,
 „Bitt für mich voll Duldergüte —
 „Ne me perdas illa die!“
 „Nun zum Ende mich behüte!“

Die beiden ersten Zeilen werden zuerst von je 2 Stimmen in sich folgenden, im Schlusse aber vereinigenden Bindungen der Melodie-Linien gesungen, die dritte dann von allen vieren nach einem angstvollen Anfange mit dem hierdurch wohl-vorbereiteten, wärmsten Ausdrucke des Flehens. Der zweite Vers:

10. — — — —
 „Quaerens me sedisti lassus
 „Suchend mich auf dunklen Pfaden,
 — — — —
 „Redemisti crucem passus:
 „Kam'st du müde, kreuzbeladen:
 — — — —
 „Tantus labor non sit cassus!“
 „Gieb nicht auf dein Werk der Gnaden!“

wendet den Sinn mit seinem unterbrochenen Gesange wie der rhythmischen Gestaltung der Begleitung auf eine neue Seite der Auffassung. Dem dialectisirenden Inhalte, welcher aus der Passion Christi aus Schlüssen Hoffnung herleiten will, entsprechend ist auch die Musik von einer gewissen, innerlich des Haltes einer bestimmteren Empfindung entbehrenden Unsicherheit erfüllt.

11. — — — —
 „Juste judex ultionis,
 „Strenger Richter Tod und Lebens,
 — — — —
 „Donum fac remissionis
 „Laß uns flehen nicht vergebens
 — — — —
 „Ante diem rationis.“
 „Vor dem Tage des Erbebens.“

Wie ersichtlich in Kürze der Inhalt des ganzen Recordare gibt Mozart sinngemäß mit der gekürzten Musik des Vers 9. Von hier an entwickelt sich die Musik in steter Steigerung des Gefühls.

12. — — — —
 „Ingemisco tamquam reus,
 „Ich erseufze Schuld beslecket,

— ◡ ◡ ◡ ◡
„Culpa rubet vultus meus,
„Ich erröthe Scham bedecket:

— — ◡ ◡
„Supplicanti parce deus!“
„Daß mein Flehen Huld erwecket!“

Dieser Hinblick auf die Größe der Schuld in schwerathmigen Bruchstücken vom Quartett gesungen, und unterbrochen von seufzerartigen Accenten der Begleitung führt zu

— ◡ — ◡ —
13. „Qui Mariam absolvisti
„Heil Maria du gewährtest,
— ◡ — ◡ —
„Et latronem exaudisti,
„Sündern deine Huld bewährtest,
— ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —
„Mihi quoque spem dedisti.“
„Mich ja auch mit Hoffnung nährtest.“

Es findet in der wie mit Thränen gesättigten, eigenthümlich aufgeregten gespannten Musik seinen Ausdruck der zagenden Furcht, welche von neuem, in den Worten zur Bitte, in der Musik zum ersten Satze hinüberleitet. Diese beginnt mit den zwei ersten Zeilen von Vers

— — —
14. „Preces meae non sunt dignae;
„Kannst du sündig Fleh'n erhören,
— ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ —
„Sed tu bonus fac benigne,
„O, so hilf die Gluthen wehren,

während die dritte

— — ◡ ◡
„Ne perenni cremer igne“
„Die die Sünder dann verzehren,“

dem an sie gehefteten Schrecken durch einen neuen, den Fluß unterbrechenden musikalischen Gedanken illustriert wird. Aehnlich erklingen die zwei ersten Zeilen von

— ◡ — ◡ ◡ —
15. „Inter oves locum praesta
„Nicht zur Linken, mich zu strafen

„Et ab hoedis me sequestra,
 „Stell' mich gnädig zu den Schafen,
 nun zur Fortsetzung der Anfangsmusik, während die dritte

„Statuens in parte dextra,“
 „Reite mich in deinen Hafen“

zum Abschluß des Musikstückes einen neuen musikalischen Gedanken bringt, dessen erhöhte Intimität durch hinzutretende Vertrauensgläubigkeit einen tröstlichen Schimmer der Hoffnung um sich breitet.

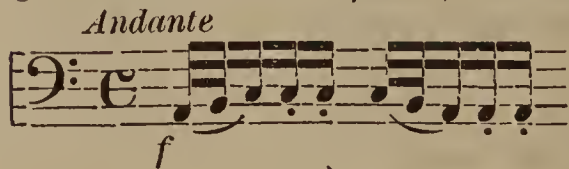
e. In dem **Confutatis** (Nr. 6) werden die Schrecken der Hölle und das Bewußtsein des eignen Elends zum markigsten Musikdrama zusammengeführt.

16. „Confutatis maledictis,
 „Muß't die Bösen du verdammen

„Flammis acribus addictis,
 „Zu der Hölle Schreckenflammen,

„Voca me cum benedictis!“
 „Rufe uns bei dir zusammen!“

wird, der gegensätzlichen Stimmung der zwei ersten und letzten Zeilen entsprechend, in zwei mächtig contrastirenden musikalischen Gebilden wiedergegeben. Bei jenen ist es, als ob ein



die kurzen Stoßwellen auf der Oberfläche, und der feste Gesang des Männerchors



die Umrisse der großen Wogen zu malen scheinen; zart setzt sich dagegen der Frauenchor

ab, wie Jungfrauen gesang aus keuschen Klosterhallen, den dräuenden Sturm, der draußen heult und wüthet, zu beschwich-

tigen. Im feierlichsten Klangcharacter schließt sich zum Abschluß hieran

17. „Oro supplex et acclinis,
 „Flehend strecke ich die Hände:
 „Cor contritum quasi cinis,
 „Ob ich Gnade vor dir fände,
 „Gere curam mei finis!“
 „Herr, sei huldvoll meinem Ende!“

auf dem dunkeln Hintergrunde des leise erschallenden Posaunenchor's, in mysteriösen, das Herz mit den tiefsten Schauern erfüllenden Modulationen. So reiht sich in dieser Nummer, dem ausgeprägtesten Bilde von der Strafe des jüngsten Tages und der rührendsten Bitte um Gnade, das Bild der unermesslichsten Verzagtheit und des vollkommensten Bewußtseins der unbegrenzten Verdienstlosigkeit an. Hiermit ist die Sphäre der auf das eigene Ich und den Vorwurf des Weltgerichts bezüglichen Empfindungen und Anschauungen durchlaufen; und es schließt die Sequenz mit

f. dem **Lacrimosa**, dessen Text aus je zwei Reimzeilen und einem kurzen Schluß besteht. Da der erste Gedanke

- „Lacrimosa dies illa,
 „Thränen fließen nicht zu zählen,
 „Qua resurget ex favilla;
 „Auferstehen dann die Seelen;
 „Judicandus homo reus!“
 „Daß du richtest die Verlorenen!“

in die zweite Reimzeile übergreift, so hat Mozarts feiner Sinn für Logik diese Linie der prosodischen Eintheilung zum Trotz in seiner Musik gleich mit hinzugenommen. Das Orchester beginnt, indem die Harmonien leicht angegeben werden und die erste Violine mit goldigem Klange, in ihren schönsten Tagen,

klagend die Accorde unter Vorhalten ergänzen. Auf diesem weich besetzten Hintergrunde beginnt der Chor mit dem hin-
 schmelzenden kurzen Motive



worauf das „Auferstehen dann die Seelen“ unter dem feierlichen

Klange der Verkünder des jüngsten Tages, der Posaunen, figürlich, im ängstlich durch Pausen unterbrochenen Aufsteigen der Melodie geschildert wird; dann aber unter wachsender Kraft des Posaunenschalles und schließlichem Einfallen der schmetternden Trompeten und dumpfschallenden Pauken das „Daß du richtest die Verlorenen“ im Sinne der furchtbaren Macht des Weltgerichtes seine musikalische Wiedergabe findet. Soweit reicht das Manuscript Mozarts. In wiefern bei der Fortsetzung dieser Nummer mündliche Ueberlieferung Süßmayr bei der Vervollständigung zur Seite gestanden haben mag, läßt sich nur vom ästhetischen Standpunkte mit kritisirendem Gefühle vermuthen. Die gegebenen musikalischen Elemente werden mit Glück fortgesponnen; allein das scharfe Unterscheidungsvermögen Mozarts bietet uns nicht mehr die Fülle aufzufindender Beziehungen bei der Analyse. Trotz der Verschiedenheit der Gedanken in den einzelnen Zeilen wird das erste Motiv über alle drei fortgeführt. Zwar ist der Eintritt des

„Huic ergo parce deus

„Schone diesen Erdgebornen,

„Pie Jesu domine!“

„Frommer Jesus, Herr, mein Gott!“

nicht ohne ergreifende Wirkung; allein in Mozarts Sinne den Gedanken nicht erschöpfend, und der Schluß dona eis requiem.

Amen. (schenke ihnen ew'ge Ruh'), erscheint uns kaum mehr als eine gute schulgemäße Ausbentung des Gegebenen.

10. Das nun folgende **Offertorium** bietet wiederum das reinste Gold aus dem blitzenden Schachte des Mozart'schen Genius.

a. Das **Domine**, den 1sten Theil desselben, beginnt

der Chor *Andante* mit vollen sich klärenden Harmonien, indeß die Figur

trauens mit der die Bitte „Liberā eas“ („rette die Seelen“) nun be-

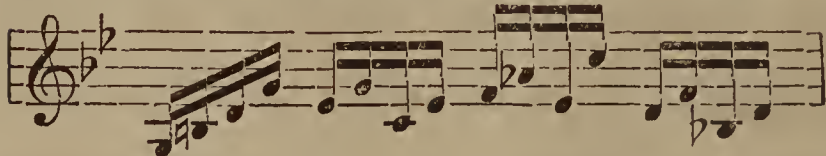


de o - re le - o - nis!
vom Ra - chen des Lö - wen!

uns durch das eindringliche Unisono der (im Streich-Quartett zu Sechszehnteln aufgelösten) wie im Aufschrei des Schreckens gellenden Töne bringend. Nach der Wiederholung die-

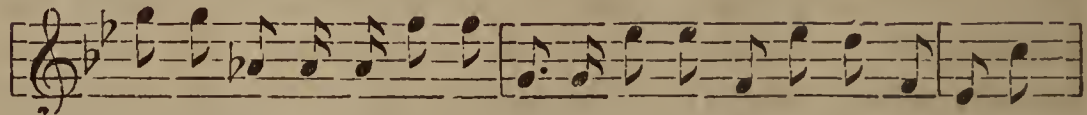
ses Satzes werden die Worte „Ne absorbeat eas Tartarus,

ne cadant in obscurum“ (daß nicht, Opfer des schwarzen Höllenreichs, sie stürzen in das Dunkel) Anlaß, die musikalische Vorstellung plötzlich mit allen Schauern, die sich an diesen Gedanken knüpfen, zu erfüllen. Das Streich-Quartett (mit einem Fagott) stürzt in sprunghafter Bewegung mit rastloser Schnelligkeit ohne bestimmte Richtung dahin,

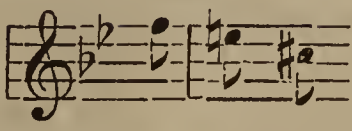
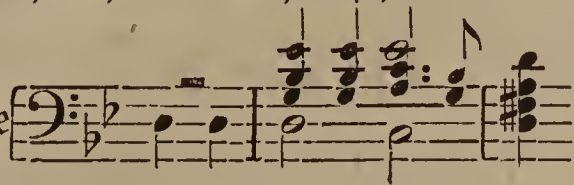


der Phantasie Spielraum gebend des gährenden Wogens

und Brodelns in den feurigen Abgründen der Hölle zu gedenken; dazu erfassen die Stimmen im Fugenstyl hinter einander einsetzend, und so mit jedem neuen Einsetze das Bild wiederbelebend, das Thema



dessen jähe Sprünge aus der Höhe in die Tiefe und wiederum in die Höhe in schneller, zum Schluß sogar sich verdoppelnder Folge der Vorstellung des Hin- und Herabschleuderns hilf-

reichen Anhalt gewährt: und noch kommt hierzu als kurzes
 gegen-
 sätzliches Motiv  die Worte „Sie stürzen“ sinn-
 bildlich hervorzuheben. Daß dem
 Schlusse „In das Dunkel“ auch
 sein Recht werde, wird der Fugensatz jedoch unerwartet abge-
 brochen und ähnlich wie vorhin schon einmal mit einer leise,
 schauerlich
 erklingenden
 Accordenfolge  abgeschlossen.
 Eine kurze Re-
 miniscenz an
 den bewegten

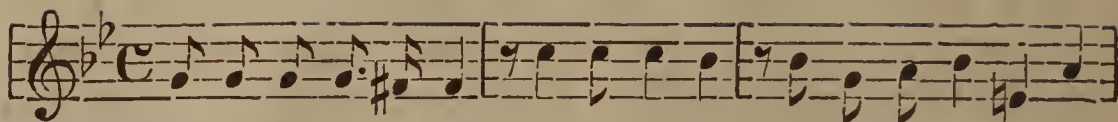
Satz klingt noch im Orchester an, sie verstummt vor dem ein-

tretenden „Sed signifer sanctus Michael“ (Entfalte die Fahne
 Michael) „repraesentet eas“ (und geleite jene) „in lucem san-

ctam“ (zum reinen Lichte), welches von den vier Solostimmen
 in einem Klangcharacter vorgetragen wird, dessen lichte, besee-
 ligende Ruhe das Herz genesen macht von den eben durchleb-
 ten Schrecken. Die Begleitung flücht mit Annuth eine leichte
 Figur zu einer die Stimmen umrankenden Guirlande, die
 Stimmen folgen sich in schön gewundenen Melodielinien, eine
 jede mit dem tieferen fünften Tone einsetzend und so dem Un-
 tergerüste der harmonischen Entwicklung einen von milden
 Dissonanzen zu wohlthunenden Consonanzen fortschreitende,
 sanfte Strömung gebend. — Der Schlußgedanke dieses ersten

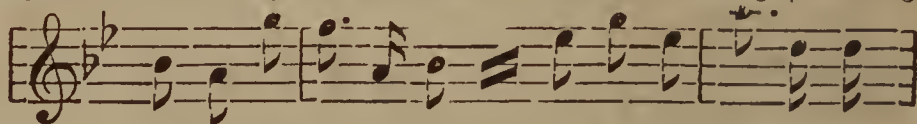
Theils des Offertorium „Quam olim Abrahae (Wie einstens

Abraham) promisisti (du versprachest) et semini ejus“ (und
 seinem Geschlechte), der Grundstein des christlichen Glaubens,
 die Quelle und das Motiv, aus dem alle diese Bitten
 kommen, er ist es, an den sich das Gefühl mit der größ-
 ten Inbrunst des Wunsches, mit dem Bewußtsein der ei-
 genen Hilflosigkeit und mit gleichsam mahnender, das Ver-
 sprechen drängend in Erinnerung bringender Angst klammert.



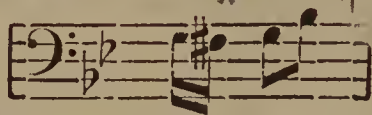
So wiedergegeben dient er einem fugirten Satze zur Grundlage, der sich in den freiesten Modulationen einherbewegt. Die große Bewegtheit der Empfindung motivirte die Umgestaltung

des
Themas



bei Festhaltung der rhythmischen Grundform. Ein Orgelpunkt, d. h. die Stelle, wo der Baß alle Stimmen, ihrer Bewegung gleichsam zum Trotz, an seinen Ton fesselt, (das Thema erscheint hier in freier Umkehrung), jene große Dissonanz in der Anlage des Stückes, welche gebieterisch aufgelöst werden verlangt, leitet den ersten Abschluß ein, der im ächt Mozart'schen Geiste wiederum die Anspruchslosigkeit seines demüthigen Fühlens dem Ganzen die abschließende Weihe geben läßt. Ihm folgen noch zwei Schlüsse, der erste ganz in demselben Sinne, der zweite mit einem schnellen Rückblick auf die vorhergehende

Unruhe.



Das Motiv

welche sich wie Maschen mit einander verknüpfen, zu einer Umhüllung des Chors, deren aufgelöste Structur die Wirkung um so eindringlicher macht.

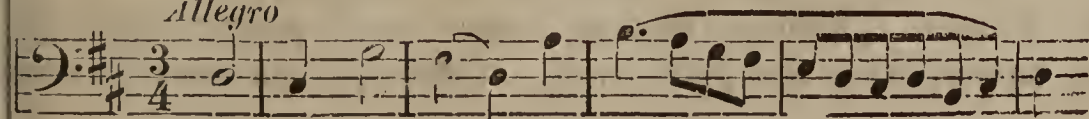
b. Das **Hostias** der zweite Theil des Offertorium, contrastirt mit jenem schon wesentlich dem Texte nach. Jenes nimmt den flehenden Menschen zum Ausgangspunkte, dieses bringt Opfer und Gebete vor den Herrn, knüpft also wesentlich an Gott an. So gleicht auch die Musik des Domine dem heftig bewegten Herzen, das emporringt zum Unendlichen; im Hostias aber ist es, als stähle sich ein Strahl der himmlischen Gnadenform auf das angstbewegte Menschenantlitz. Nur zum Schluß kehrt das geängstete Gemüth zur Noth der Verstorbenen und zur Bitte, sie zu lindern, zurück. Die Worte lauten:

„Hostias et preces tibi, domine (Hostien und Bitten,

heilger Gottessohn), laudis offerimus (Bringen wir gläubig dar), tu suscipe pro animabus illis (nimm sie an für die verschied'nen Seelen), quarum hodie memoriam facimus“ (deren heute wir gedenken in warmer Lieb'). Sie werden zuerst mit einer sanft auf und abwogenden, auch im Einzelnen bewegten Begleitung vom Chore in einer klaren und symmetrischen Cantilene bei zusammengehenden Stimmen, trotz aller Einfachheit dem Gefühlsgange der Worte treu zur Seite bleibend, gesungen. Dann wird derselbe Text durch Benutzung der in ihm liegenden oder leicht daran sich knüpfenden Gegensätze, indem diese durch Wechsel mächtiger und zarter musikalischer Wirkungen hervorgehoben gemacht werden, noch einmal die Unterlage zu einem zweiten Musiksatze. Dadurch, daß die Begleitung ihren Charakter des freudig Wogenden, gleich Opferflammen Auf- und Abstrebenden beibehält, werden beide Sätze eng an einander geschlossen. Auf den schon angedeuteten Schluß „Fac eas, domine (Laß sie, o Herr, mein Gott) de morte transire ad vitam“ (vom Tode gelangen zum Leben), welcher in höchst eigenthümlichen, melancholisch durchklingenden Modulationen den Uebergang der Empfindung von der beseeligenden Anschauung des unendlichen Friedens Gottes zur Menschlichkeit schildert, folgt wiederum die Fuge: „Wie einstens Abraham du versprochen hast“, der Grundfels der Seelenmesse für den gläubigen Christen.

11. Das **Sanctus** und das **Benedictus** werden durch die (beiden) folgende Fuge des Osanna musikalisch in formeller Beziehung in ein näheres Verhältniß zu einander gebracht. Die Fuge Osanna in excelsis (Hosianna in der Höhe) ist nichts mehr als ein freudig bewegter Blick nach oben. Ihr Thema,

Allegro



kräftig und fest gezeichnet, läßt eine tiefere Beziehung nicht vermuthen; schön gedacht sind die letzten Takte, welche dadurch, daß über den in längeren Noten sich vereinenden Chorstimmen das Orchester in jubilirendem Aufschwunge bis zur letzten Note emporstrebt, hoch gesteigert hervortreten.

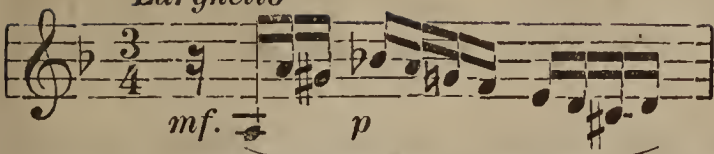
a. **Sanctus** dominus deus Sabaoth (Heilig, himmlischer Gott, Herr Zebaoth), so beginnen die Worte des ersten Theils.

Mit voller Kraft intonirt dann der Baß das *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* (Himmel und Erde nun deine Herrlichkeit preisen); ihm schließen die andern drei Stimmen sofort zum *Hosianna* überleitend sich wirkungsvoll an.

b. Weit ausgeführt ist dagegen das **Benedictus**, qui venit in nomine domini (Benedeket, der kommt im Namen des Ewigen), welches vom Solo=Quartett gesungen und dem ganzen Orchester begleitet wird. Eine liebliche Melodie geht von einer Stimme zur andern über, ihr folgt ein durchsichtiges Filigran-gemälde leichter Motive, dem sich sodann ein grazios erfundener Schluß anreihet. Ein unerwarteter Anklang an die ernste Pracht des Requiem, d. h. des ersten Sazes bringt das Zwischenspiel des Orchesters. Nach wenigen vorbereitenden Taktten des Chors beginnt das *Benedictus* mit seinem ersten Theile wieder; und leitet das Zwischenspiel dann die *Hosianna*-Fuge ein.

12. a. Das **Agnus dei** macht in seiner Stimmung den letzten Fortschritt in der Entwicklung des Gefühls=Dramas zu seinem Abschlusse. In den Worten „*Agnus dei, qui tollis peccata mundi,*“ (Du Lamm Gottes, das trägt die Sünden der Erde) ist das *Mysterium* der Heilands-Idee in seiner liebevollsten Tragweite aufgefaßt, wie schon die Anrede „Lamm Gottes“ von der zarten Rührung des dankerfüllten Herzens zeugt. Begleitet von dem Motive

Larghetto



das mit einem Octaven-Sprunge und herb dissonirenden Tönen

beginnend, dann wie nach tiefem, schmerzlichen Aufathmen ermattet herabsinkt, singt der Chor, dicht an einander geschlossen, sie auf bedeutungsvollen Harmonieen, die Aureden, „das trägt“ und „die Sünden der Erde“ durch Pausen besonders hervorhebend drei Male. Es schließen sich ebenso oft die Worte „dona eis requiem!“ (schenke ihnen ew'ge Ruh'!) daran, die erfüllt von dem unermessenen Opfer und zu Boden gedrückt von dem Gewichte der durch dessen Annahme empfangenen, ja durch die Schuld der Sünden nothwendig gemachten Wohlthat sich auch des geringsten Aufluges drängender Leidenschaftlichkeit zu entkleiden streben und in anspruchsloser, decenter und sanftmüthigster Bescheidenheit mit einem anmuthigen, melodischen Gedanken dem Herzen in diesem Sinne ersaßbar gemacht werden.

b. Nun tritt die Bitte der Seelenmesse aber noch einmal ohne Verbindung mit anderem in den Vordergrund um den Schwerpunkt zum Schlusse wieder zu gewinnen. Süßmahr wählte hiezu die Musik des Anfangs mit der großen Doppelfuge von der Stelle an, wo das Sopran-Solo die Choral-Melodie anstimmte (s. S. 13); obwohl die Worte: „Lux aeterna luceat eis, domine, cum sanctis tuis in aeternum,

quia pius es!“ (Ew'ge Klarheit leuchte nun ihnen, Himmlischer, bei deinen Engeln, jetzt und ewig; denn du bist voll Huld!) nicht denselben Sinn ausdrücken: auch fügte er die ersten zwei Sätzchen mit ihrer Musik noch dazwischen ein.

13. Schluß. Obwohl sich über die Musik noch vieles sagen ließe, so sei das Vorliegende hie mit abgeschlossen.

Was ist jedoch eine solche Skizze in Worten gegen die Musik selbst? die Klust ist so groß, daß sie sich kaum andeutungsweise ermessen läßt; Worte bleiben Worte, und diese na-

mentlich werden zu leerem Schalle, geht der Leser nicht stets und wäre es auch nur in der Erinnerung auf die Musik selbst zurück.

Wie sehr Mozart mit diesem Requiem etwas ausgesprochen, das ein Jeder in sich ahnend vorgefühlt und nun hinnimmt zur Befriedigung des höchsten Bedürfnisses, mit der vorausseilenden Phantasie die Lösung des Räthfels unseres späteren Daseins nach christlicher Vorstellung zu durchleben, das bezeugt das große Interesse, welches es überall erregt und die nachhaltige Liebe, welche es sich stets dann erwarb. — Freilich um ein Solches an sich selbst zu erfahren, ist es nöthig, daß man selbst mitwirkend oder zuhörend wiederholt mit dem Werke in Berührung kommt. Zwar wird das Requiem auch beim ersten Anhören einen tiefen Eindruck zu hinterlassen nicht verfehlen; allein man hüte sich, nach diesem schon bei sich selbst mit ihm abzuschließen. Wie sehr das Werk im Geiste des rein menschlichen Fühlens geschrieben ist, dafür geben schließlich die unzähligen von Kunstfreunden veranlaßten wie vom Publikum willkommen geheißenen Aufführungen einen Beweis.

14. Nachwort. Es ist bei dem Gesagten darauf gedacht worden, daß es von jedem Dilettanten auch ohne theoretische Kenntnisse der Musik, falls er nur die Notenschrift und ihr aus Melodie, Harmonie und Rhythmik zusammengesetztes Klangwesen kennt, wenn ihm der Weg von der Tonempfindung des Sinnes zur Bethätigung des Seelenlebens nicht verschlossen ist, verstanden werden kann. Wem jedoch daran liegt, neben dem seelischen Inhalte, der wesentlich wiedergegeben wurde, und dem nichts Integrirendes hinzugefügt werden kann, ohne statt der Musik der Phrase näher zu rücken, über das Sprachliche, Gesangliche, das Instrumentale und das der Compositions-Theorie Angehörnde Näheres zu erfahren, der sei hiermit auf den Nachtrag hingewiesen.

Vorwort zum Nachtrag.

Die **Zweitheilung dieser Arbeit** mag um so mehr auffallen, als ein Zerreißen des Zusammenhanges bei dem geringen Umfange derselben bedenklich erscheinen muß. — Die Gründe dafür sind: 1. die thatsächliche Entstehungsart, indem es sich darum handelte, den Mitgliedern des Herforder Musik-Vereins sehr schnell — nämlich noch vor der nahe bevorstehenden Aufführung — dem lobenswerthen Verlangen, etwas allgemein Belehrendes darüber zu lesen gemäß, etwas Fertiges, in sich Abgeschlossenes in die Hand zu geben, wobei zwar der Standpunkt des Musikers gewahrt, von ihm aus aber für Dilettanten geschrieben wurde; 2. das naturgemäße Verlangen des Verfassers, das ihm beim Niederschreiben kam, Vieles, das er im Hinblick auf sein Leserpublikum unvermittelt aussprach, zu commentiren und zu begründen, Anderes, das ihm zu weit zu führen schien, noch beizubringen, und Einiges von ganz specifischem Fachinteresse außerdem zu erörtern.

Ueber das so allgemein bekannte **Mozart'sche Requiem** ist nun aber so viel geschrieben worden, alle dazu in Beziehung stehenden Fragen sind in großen und kleinen Büchern wie Musik-Zeitungen so vielfach erörtert worden, daß es ein **überflüssiges** oder **gewagtes Unternehmen** erscheinen mag, dasselbe zum Gegenstande einer neuen Schrift zu machen. Einerseits ist das Gebotene auch nur, das fühlt der Verfasser selbst, einer neuen d. h. andern subjectiven Auffassung entsprungen, andrerseits hofft er jedoch Einiges in den Bereich der Besprechung gezogen zu haben, das noch nicht oder wenigstens

nicht so erwogen worden ist, und endlich meint er, von den Forschungen der letzten Zeit, namentlich Hahn's und von Köchel's, sowie von einem genauen Vergleich der Mozart'schen Manuscripte der k. k. Wiener Hofbibliothek Vortheil ziehend, durch die gegebene Einrichtung sein kleines Unternehmen schließlich noch praktisch rechtfertigen zu können. Kann das Heft selbst nämlich nach der Anweisung im Vorwort als Textbuch und populärer Handleiter beim Anhören benutzt werden, so orientirt der Anfang über Werk und Componisten und der Nachtrag widmet sich der wissenschaftlicheren Betrachtung. Es ist der Versuch gemacht, mehreren von ihren Standpunkten aus gerechtfertigten Anforderungen zu entsprechen.

Bielefeld.

A. Hahn.

15. Welche Aufschlüsse lassen sich über Musik geben?

Die Frage, welche sich als offen stehend bei dem Satze „es ist sicher Pflicht, die Aufschlüsse vorher zu geben, welche das Sichhineinleben erleichtern“ gleich nachdrängt, ist: welche Aufschlüsse lassen sich geben?

Bei Vocal-Musik ist neben der Tonkunst auch die Poesie betheiligt. Daß diese Aufschlüsse über sich zuläßt, unterliegt keinem Zweifel. Der Plan, die Anlage, die metrische, prosodische und euphonistische Beschaffenheit der Worte, klar und richtig aufgefaßt, sind die Bedingungen des wahren Genusses, das wird kaum ein Vernünftiger bestreiten. Denn wenn es auch bevorzugte Naturen geben sollte, deren künstlerische Begabung ein Werk erfäßt mit unbewußtem Verständnisse, so ist doch Regel, daß das mehr oder weniger mühsame Erringen des Verständnisses vorhergehen muß. — Daher auch die zahlreichen populären Lehrbücher, Analysen, und die fast einer jeden Sammlung von Gedichten u. dgl. vorhergehenden instructiven Einleitungen.

Abgesehen nun von denjenigen, welche theils aus Bequemlichkeit, theils aus Mißverständnis, indem sie gewöhnlich von dem zu Sagenden verlangen, was nur die Musik gewähren kann, theils aus allgemeiner Zweifelsucht in dem Geiste, „der stets verneint,“ dagegen sind, daß der Musik auch durch Worte gedient werden könne, gehen die Anschauungen der Anderen über das, was geschehen kann, so vielfach und so weit auseinander, daß es eine Arbeit für sich wäre, dem Leser hiervon ein einigermaßen vollständiges Bild zu entwerfen. — Hier soll nur die Ansicht des Verfassers in Kürze gegeben werden, daß der Leser sich diese zu eigen mache, wenn er das Gesagte richtig würdigen will. Zwar kann das Folgende in seiner skizzenhaften Fassung nicht den Anspruch machen, die Sache zu erschöpfen, noch auch das Gebiet zu durchheilen, ohne

Lücken zu lassen, sondern wird manchmal den logischen Faden abreißen lassen müssen, um ihn später nach Maßgabe der Größe des Werckens wieder aufzunehmen. Es würde hier zu weit führen, wollte der Verfasser sich gehen lassen und dem Vergnügen ohne Beschränkung nachhängen, über ein so weites und für denjenigen, der die Feder anfaßt, über Musik zu schreiben, so wichtiges Thema sich auszulassen.

Das Höchste, was die Kunst bietet, entzieht sich der bewußten Erfassung. Das Leben, welches aus dem Kunstwerk auf uns herüberströmt, ist ein körperlicher Hauch des Genius der Muse. Wie menschliche Weisheit auf ethischem Gebiete Thorheit ist (vor Gott), so ist sie auch hier nicht im Stande, bis in das Allerheiligste hineinzudringen. Dieses erschließt seine Thorflügel nur der mitfühlenden Seele. — Das gilt sowohl von der kleinsten Emanation des schaffenden Kunsttriebes, als von der größten. Wer ein rhythmisches Motiv, einen Accord, eine melodische noch so kurze Gestaltung nicht in deren concreter Wesenheit sich als Etwas zu eigen machen kann, das vollständig eigentlich nur durch sich selbst erklärt wird, der kann die Kunst höchstens handwerksmäßig wissenschaftlich, niemals künstlerisch betreiben, und das findet auf die größten Compositionen also z. B. auf das Requiem nicht minder seine Anwendung. Wer nicht mitfühlt, was Mozart's Genius in den wunderbar reichen und kunstvoll mannigfaltigen Tongeweben uns geschenkt, der wird es auch durch das eingänglichste Nachgehen auf allen den Wegen, welche die Klangfiguren beschreiben, am Gängelbände der Theorie sich nicht erschließen. — Allein die Atome der Musik, die einzelnen Schwingungen in letzter Instanz, gehen so unendlich verschiedene Combinationen unter sich ein, daß das Gefühl verloren wäre, eignete es sich nicht unbewußter oder bewußter Weise die Fertigkeit an diese zu überschauen. Dem Kinde genügt allerdings zuerst der einzelne Ton, den es nachhallt; mit wachsendem Verstande begehrt es schon kleine, symmetrisch geordnete Melodien; der Knabe verlangt nach einer zweiten Stimme; der Jüngling erschließt

sich das Reich der Polyphonie; dann wird der unerschöpfliche Reichthum der Klang-Müancirungen mit Leidenschaft verschlungen und so begnügt sich das Fortschreiten nicht früher, als bis die Grenzen erreicht sind, welche das künstlerische Maaß steckt! Da muß der Verstand dem Gefühle die stützende und leitende Hand reichen, soll dieses sich stets hinein- und darin wiederfinden.

Von dem Texte haben wir eine Exposition, so weit sie für die Musik nöthig ist, bereits gegeben.

Es kommt nun zweitens zu erwägen, was sich über das Verhältniß der Musik zum Texte sagen läßt. Und das ist allerdings ein schwieriger Punkt. — Nachweislich giebt die Musik nur eine unüberschbare Combination von Zahlenverhältnissen, ist ein jedes Musikstück nur ein großes Rechenexempel, das sich der Berechnung seiner Complicirtheit halber zu entziehen scheint. Die Harmonien sind in der Abstraction auf Zahlen durch Vervielfachung der Schwingungszahl des Grundtons und Summation entstehende Producte gewonnen. Die Klangeffecte, welche in die Klasse des zugleich Erklingenden gehören, reduciren sich den Nachweisungen von Helmholtz nach ebenfalls auf dergleichen Summen, nur mit der Modification, daß die den Klang bestimmenden Summanden sehr viel kleiner, mit bewußter Sicherheit nur durch das Hülfsmittel der Resonatoren nachrechenbar sind. Eine Melodie erscheint als eine Folge verschiedener Schwingungszahlen, welche das Gedächtniß, indem die Sinnesempfindung immer nur einen klingenden Moment (den gegenwärtigen) nämlich erfäßt, in ähnlicher Weise zu einem Ganzen zusammenstellt, wie der innere a priori Sinn für die räumliche Anschauung, indem das Auge immer nur einen Punkt, (den in der Sehlinie liegenden) widerspiegelt, das Ganze eines Bauwerks (genauer genommen einer Ansicht desselben) sich zusammenfügt. Die Rhythmik beruht in ihrem elementaren (metrischen, taktischen) Theile sowohl, wie dem höhern (symmetrischen, constructiven) am einfachsten auf der Zahl. — Daß Architectur mit Musik verglichen wurde, basirte dar-

auf, daß man in den Ansichten der Bauwerke mit ihren Folgen von Abscissen und Coordinaten, welche in der Mathematik durch Zahlen dargestellt werden, von einer Seite zur anderen, die von der Rhythmik durchdrungene Melodik wiederfand, während die Tiefenmaße und die Structur des Baumaterials in den Zahlenverhältnissen, welche sie darstellen, im ganz allgemeinen Sinne der vom Klangwesen erfüllten Harmonie — vergleichbar erschienen; so daß jene dem Nacheinander, diese dem Zugleich in der Musik entsprechen sollten.

Daß nun aber die Wirklichkeit, also auch die ihr nachgebildete Schein-Wirklichkeit der Dichtkunst auf die Zahl zurückzuführen, daß gleichsam die Zahl das äußerste Abstractum derselben sei, hat im Alterthum bereits eine große und angesehene, philosophische Schule zum Grund-Axiom angenommen. Die heutige Wissenschaft ist dieser zwar einseitigen und darum nicht erschöpfenden aber an sich richtigen Wahrheit bereits auf die Spur gekommen, indem sie Vieles schon durch Zahlen berechnet darstellt und vor dem Anderen die Hypothese hinzustellen keinen Abstand nimmt, daß es, wenn der menschliche Scharfsinn ausreichen möchte, zu berechnen sein würde. Hier genüge die Andeutung, daß in der Zahl also ein verbindendes Analogon für Musik und Poesie nicht vorhanden ist. — Wir verlassen hiermit den rein mathematischen und arithmetischen Standpunkt, der bei einer erschöpfenden, wissenschaftlichen Behandlung der Musik zum Ausgangspunkte genommen werden müßte und auch hier nicht übergangen werden durfte.

Die Musikstücke bestehen im Grunde aus einzelnen Tönen. Diese haben einen besonderen Klangcharakter d. h. enthalten in sich verschiedene Partialtöne, sie erklingen allein oder mit anderen, in ganz ungleicher Anzahl zusammen (Harmonik), sie folgen sich in verschiedener Höhe (Melodik), wobei Reihen in beliebiger Aneinanderkettung zugleich ertönen (Polyphonie) und differiren in ihrer Zeitdauer (Rhythmik). — Dabei nennen wir trotz Berlioz, der dafür grave und aigu vorschlägt, die Töne tief und hoch in der ganz

richtigen Erkenntniß, daß die tiefen mit ihren kleineren Schwingungszahlen, den weniger bewegten, zunächst dem Schwerpunkt gelegenen Ablagerungen, die hohen mit ihren steigenden Schwingungszahlen den darüber der Structur nach leichteren, der Eigenbewegung nach weniger ruhigen, höheren Schichten entsprechen. Dieser Vergleich trifft nur auf das Räumliche zu; wobei nicht zu übersehen ist, daß die menschliche Stimme gerade die Mittelpartieen zugewiesen erhalten hat; wie aber auch der Mensch selbst auf der Erde, des flüssigen Elementes nur durch Kunst Herr werdend, am Boden des elastisch Flüssigen, des Luftmeeres nämlich wandelt. Diese Beziehung der Töne zur Höhe und Tiefe hat, beiläufig gesagt, den Philosophen A. Schopenhauer zu einer Consequenz veranlaßt, die eine ganz unrichtige Anschauung mit sich führte. Wir bemerken dieses; weil wir den Grundgedanken dieser Philosophie hoch stellen, und namentlich eine endgültige Erklärung der Tonkunst uns von diesem ausgehend am Leichtesten zu geben scheint. — Den Begriff der Höhe und Tiefe überträgt der Mensch nun von dem Räumlichen leicht und häufig auf das Wollen, Denken und Fühlen d. h. also auf Religion, Wissenschaft und Kunst. Hoch, tief, erhaben, niedrig, erhoben, versunken über alles entschwunden, begraben, schwebend u. dgl. Ausdrücken mehr begegnen wir überall, ohne daß je ein Mißverständniß möglich wäre. In ähnlicher Weise wird jener Begriff in der Musik ebenfalls dem Seelenleben des Menschen zum Ausdrucksmittel werden können. Nur stelle man sich die Sache nicht so einfach vor. Höhe und Tiefe sind je nach dem ethischen Niveau sehr verschieden aufzufuchen, und die Bewegung von der einen zur anderen könnte sich vorkommenden Falls kaum mehr als dieselbe zu erkennen geben. Die Situation z. B., welche R. Wagner Wolfram von Eschenbach's Lied an den Abendstern eingab, könnte Beethoven ebenfalls angemuthet haben; doch würde dessen Musik dazu wohl, gerade in dieser ethischen Hinsicht, beinahe das reine Gegentheil von der Nummer der Taunhäuser-Oper geworden sein. Hier ist auch nicht der Ort darüber, mehr als skizzenhafte Andeutungen zu geben. —

Die in den Tönen zur Darstellung gelangende Bewegung aber und ihr Modus d. i. Melodik und Rhythmik dienen so dazu, den Flug der Seele zu schildern, sei es daß sie nur das Gefühl (reine Musik), sei es daß sie auch die Phantasie, (Musik und Worte), in Mitleidenschaft setzt. — Die Musik hat so eine doppelte Fähigkeit: Sie kann die Situation schildern: hierher gehört alle Malerei. Diese Eigenthümlichkeit hat A. Kullak zu einer Arbeit „die Factoren der Tonkunst“ (veröffentlicht in der Brendel'schen N. Opz. Mus.=Ztg.) veranlaßt, in der er allen malenden Compositionen auf ihren unzähligen, kleinen Fährten nachgeht. Sie kann ferner die Bewegung der Leidenschaften und Gefühle in Bewegung in ethischen Charakteristiken, der Seele innerstes Leben und Weben belauschen. Auf dieser zwiefachen Facultät beruht die Wirkung der begleiteten Vocal-Musik, indem die instrumentale Begleitung (ausgenommen die Stellen, wo sie selbstständig, allein oder concertirend bedacht ist) die ihr als dienendem Theile zukommenden, niedere Rollen übernimmt, während dem Gesang die höhere zusteht. Hierbei sind die Gesang's-Melodien übrigens nicht außer Stande, die Elemente jenes niederen Musik-Wesens mit anklingen zu lassen, wie z. B. selbst J. S. Bach, der größte Melodiker, das Kreuzigen im Gesang zu malen nicht Anstand nimmt, und wie die Themen zu requiem aeternam, Quantus tremor est futurus, ne absorbeat eas tartarus (S. 12, 19 und 30) zeigen, und kann vice versa die Instrumental-Musik an rechter Stelle die Aussprache des Hauptgedankens ganz oder theilweise übernehmen.

Auf dieser Anschauung des Verhältnisses der Ton- zur Dichtkunst beruht unsere Analyse, so weit sie dem auf den Titel gesetzten Zwecke gemäß gehen durfte. In dieser Beziehung bleibt uns wenig noch in der Folge nachzubringen.

Drittens hat die Musik aber ihr Recht für sich betrachtet zu werden. Hier stehen wir ganz auf Seiten derjenigen, welche ihr Feld so rein als möglich erhalten wissen wollen. So eigentlich läßt sich über Musik nur Constructives und rein Psychologisches sagen. Senes geben am Anschaulichsten

systematische Abrisse, dieses tritt bei Gesangs-Musik, nachdem der Text und dessen Verbindung mit den Tönen durchgearbeitet, zurück; denn das Allgemeine, was sich sagen läßt, muß dem schon gegebenen Concreten, oder an Concretes sich Anlehnendes an Deutlichkeit weit nachstehen.

16. Ausgaben des Requiem. Von dem Requiem führt von Köchel unter Ausgaben: „Partitur: zwei von S. André“ an, die mir nicht zu Gesicht gekommen sind, und eine von Breitkopf und Härtel, welche wohl die verbreitetste sein möchte und deshalb auch hier zu Grunde gelegt wurde. Außerdem sah ich aber noch eine von Ant. André aus dem Jahre 1826*) durch, welche nicht mehr käuflich zu haben ist, und vor der Breitkopf und Härtelschen den Vorrang für sich in Anspruch nimmt. Es heißt nämlich in der Vorrede, daß sie nach einem Exemplar der letzteren, welches von dem Abbé Stadler in der Wohnung des gräflich Walfegg'schen Advocaten Sortschen nach der Süßmayr'schen Handschrift verbessert worden sei, veranstaltet wurde. In der That stimmen die Noten beider Ausgaben bis auf unwesentliche und augenblicklich erkennbare kleine Fehler überein, die André'sche von 1826 unterscheidet sich nur durch zwei Umstände. Sie giebt durch eine Bezeichnung an, was von Mozart und was von Süßmayr herrührt und weist eine sehr reichliche Bezifferung auf. Bei einer näheren Prüfung der letzteren stellten sich jedoch so viel offenbare Unrichtigkeiten und Flüchtigkeiten heraus, erschien ferner so viel unwahrscheinlich, daß mit dem motivirten Mißtrauen gegen die so nachlässig untergedruckte Bezifferung auch das Vertrauen auf die erste Zuthat erschüttert wurde. So erschien es als Pflicht auf die seit kaum 30 Jahren wieder aufgefundenen und in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrten Handschriften Mozarts selbst zurückzugehen. Dieses geschah, indem der Custos der k. k. Hofbibliothek Herr Dr. Faust Pachler die große Freundlichkeit hatte mein Exemplar der Breitkopf u. Härtel'schen Ausgabe mit den Mozart'schen Handschriften

*) Sie wurde mir durch den Tonkünstler Hompesch in Köln freundlichst zur Verfügung gestellt.

unter seiner Aufsicht auf das Sorgfältigste collationiren, alles nicht Mozart'sche einflammern, verbessern und vervollständigen zu lassen. Dieser Vergleich war ein außerordentlich lohnender für meine Arbeit. [Es ergab sich bezüglich der André'schen Ausgabe, daß diese von Unrichtigkeiten wimmelt. In ihr ist die Angabe des von Mozart Herrührenden weder zuverlässig, noch die Bezifferung nur einigermaßen mit der dem Genius Mozarts schuldigen Ehrerbietung entfernt zusammen zu reimen, welche in André's Worten zur Schau getragen wird.]

17. Psalm 129. De profundis v. Mozart. Die Unsicherheit alles dessen, was sich auf den Namen André stützt, veranlaßte mich auch bei Gelegenheit einer Ausführung des Psalms 129 „De profundis clamavi“ von Mozart, über dessen Autograph v. Köchel in dem Verzeichniß pp. citirt: „1803 an H. v. Guhancourt in Amiens abgetreten.“ „André hds. Verz. A.“, an dieser Stelle Erkundigungen einzuziehen. Der Enkel des General von Guhancourt war so lebenswürdig sich der Sache mit anerkennungswerthestem Eifer anzunehmen. Er schreibt jedoch, nachdem er erwähnt, daß seine Großeltern, der General v. G. und die Gräfin v. G. allerdings Grétry und andere Berühmtheiten auf ihrem Schlosse empfangen, daß diese ihnen auch Compositionen gewidmet hätten: — mais jamais je n'ai entendu dire que A. André eut offert à mon grand-père le manuscrit du — de Profundis de Mozart, (was spätere Erkundigungen bei andern Gliedern der Familie nicht widerrufen.) Außerdem aber ließ der hochgeborene Musikfreund Nachforschungen anstellen, welche die Resultate ergaben, daß das De Prof. in einer collection de Pièces exécutées à Rome tous les ans recueillies et publiées par A. Choron edirt worden ist und hatte die Gefälligkeit mir diese Ausgabe zu senden. Der Titel lautet: De Profundis à 4 v. avec Accompagnement de Piano et de Contra-Basse ad lib. par Mozart, Paris. Chez Ganoux, Editeurs de Musique Religieuse, Successeur de Choron. Als tempo ist angegeben: Andante sostenuto. Im Stiche steht vor den beiden Systemen der Piano-Stimme im Widerspruch zum Titel

Organo. In Deutschland (Berlin bei Trautwein), ist es einfach „mit Begleitung des Piano.“ herausgegeben. In beiden Ausgaben stimmen genau die Bassstimmen und der Bass der Klavier = Begleitung überein, ferner bis auf wenige Zeichen die 4 Singstimmen, es differiren aber in hohem Maasse die Mittelstimmen. In beiden, besonders in der Deutschen sind vielfach kleine Zusätze im Sinne eines an der Orgel begleitenden gemacht, die linke Hand des Piano (Organo) in der französischen ist von gloria bis amen in Sechzehnteln figurirt, die Töne, welche der Chor hält oder wiederholt, sind verschieden rhythmisirt und die oberen Stimmen oft anders geführt und zwar in den franz. häufig in der Weise, wie zwei Violinen geschrieben werden. Ich vermuthe, daß die deutsche Ausgabe nach den Chorstimmen und dem Contrebass gemacht ist; die frz. aber auf das vollständige Original zurückzuführen ist. Jedenfalls ist die Führung der Mittelstimmen in dieser viel besser, die Figuration des Contre = Basses wirkungsvoll und sind schließlich die Bezeichnungen: Tutti piu moto e forte über gloria und dolce e piu lento über dem zweiten amen durchaus sinngemäß und ohne Scheu Mozart zuzuschreiben.

18. Mozart's Handschrift, so weit sie authentisch, geben wir genau, wie folgt, an:

I. Requiem vollständig, (d. h. mit Bezifferung.)

II. Dies irae Chor und Bass vollständig mit Begleitung Viol. I. T. 1—10, 19—31, 40 (2. Hälfte) — 57 und 65—68, vorgeschrieben 2 Viol., Br., 2 B-H, 2 Fg, 2 Trp, P.

III. Tuba Singstimme und Bass vollständig, aber ohne Bzfg., V. I, T. 44—62, V. II. 44—53, Br. vorgeschrieben: Trombone solo T. 1—17.

IV. Rex Chor und Bass vollständig, mit Bzfg. nur bis T. 2, V. I. T. 1—20 (nur 1. Achtel) und T. 22, vorgeschrieb.: V. II. und Br.

V. Recordare, Solostimmen und Bass vollständig, ohne Bzfg., V. I. 1—13, 34 (excl. 1. Achtel) — 39 (1. Achtel) 52—53, 68—79, 109—110, 126—130, V. II. 1—13, 52 (excl. 1^o Achtel)—53, 109—110, 126—130, Br. 1—13, 52

(excl. 1^o Achtel) — 53, 126—130 Bsst. Horn. I, und II, T. 1—7.

VII. Confutatis, Chor und Baß vollständig, Bzfg. T. 26—39, V. I^o. T. 7—12, 17—39, Bsst. H. I, II, T. 36—29 Fag. I, II, T. 26—29, vorgeschr. V. II, Br. Trp. und P in D.

VII. Lacrymosa, Chor und Baß T. 1—8, V. I. T. 1—3, desgl. V. II. und Br.

VIII. Domine, Chor, Solostimmen, Baß vollständig, Bzfg. T. 21—28. B. I. T. 43 (6 Sechzehntel)—46 (2 Achtel), 67—78, V. II. 67 (excl. 1^o Achtel)—78, vorgeschr.: Br.

IX. Hostias, Chor und Baß vollständig; V. I, T. 1—2. 44—54, V. II, T. 1—2, 44 (excl. 1^o Viertel)—45. Br. T. 1—2. Quam olim Da capo.

19. Ueber die neueste Anton André'sche Partitur, deren Vorrede das Datum 31/12 1826 trägt, ist summarisch Folgendes zu bemerken. 1^o Die Noten sind wesentlich, ja recht genau, die der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe. 2^o Die Scheidung des von Mozart oder Süßmayr Herrührenden ist ungenau und oft auch unrichtig. 3^o Die mit großer Emsigkeit von Anfang bis zum Ende untergedruckte Bezifferung ist höchst mangelhaft. Sie ist sehr oft ganz falsch, es fehlt Wichtiges, die Bezeichnungen Organo, tasto solo oft widersinnig angebracht, in den Vorzeichnungen herrscht große Unsicherheit, auch der Druck ist uncorrect und die Bezifferungsweise ohne Consequenz ausgeführt. Es ist kaum glaublich, daß Stadler, André oder dessen Sohn Carl die Correcturbogen auch nur ganz flüchtig geprüft haben. Die Mozartische Bezifferung ist mit großer Nachlässigkeit abgedruckt, und die hartnäckige Durchführung derselben, wo eine solche nicht vorhanden war, ist eine so schülerhafte auch vom Mangel jedes Talentes zeugende Puscherei, daß man annehmen muß, André habe die Sache ganz von der geschäftlichen Seite genommen und sie dem Winkelmusiker zur Ausführung aufgetragen, der die geringsten Ausprüche bezüglich des Honorars gemacht.

20. Was den Süßmayr'schen Antheil anbetrifft, so schließe ich mich im Allgemeinen den kritischen Ansichten D. Sahn's an, und könnte für mich kaum des Lobes genug über die meisterhafte Darlegung, Motivation und stylistische Einkleidung der letzteren gesagt werden. Der Leser soll hier nicht mit einer Wiederholung in anderen Worten aufgehalten werden, sondern wird hiermit auf Mozart's Lebensbeschreibung verwiesen. Hier folgen nun nur noch einige Specialien.

Beim **Dies irae II.** ist zu loben, daß S. sich bei der Ausführung mit der Instrumentation (ohne Posaunen) hat genügen lassen, wie sie Mozart vorschrieb. Sicher hätte Mozart hier wie später beim Instrumentiren noch manchen feinen Zug hineincomponirt. Süßmayr's Enthaltbarkeit in dieser Beziehung, sei es, daß sie in der Natur seiner musikalischen Auffassung lag, sei es, daß sie mit pietätvollem Bewußtsein geübt wurde, kann uns nur willkommen erscheinen, da Süßmayr's musikalisches Talent, wie später noch erörtert werden wird, der Aufgabe doch nicht gewachsen war.

Im **Tuba III.** erscheint uns die Fortführung des Solo's der Posaunen, das sich an die Worte anschließt (gleichsam zum Commentar vom Texte gefordert), über das Solo der Tenorstimme hin, zumal da die Behandlung kaum obligat zu nennen ist, nicht glücklich zu nennen.

Der erste Einsatz der Blase-Instrumente im **Rex IV.** erscheint mir als ein Fehler in Folge eines Mißverstehens der Mozart'schen Intentionen. Es wird der Einsatz des Chors, T. 3, musikalisch vorweg genommen und dessen großartige Wirkung dadurch geschwächt. Der Eintritt des Chors bringt jetzt kein neues geistiges Moment, nur eine klangliche Veränderung. Auch wüßte ich wohl Beispiele, daß Mozart den musikalischen Anfang des Chors ganz unverändert zuerst dem Orchester zutheilt, nicht aber für solche Behandlung. Auch dürfte Mozart ein so wichtiges Stück des Anfangs in dem Entwurfe angedeutet haben.

VII. **Lacrimosa.** Die Fortsetzung Süßmayr's von T. 9 an nimmt die Stimmung des ersten Themas zum Ausgang. Erwägt

man die Freiheit und Entschiedenheit, mit der Mozart zu den Zeilen *qua resurget* und *judicandus* sofort andere Motive ergreift, so erscheint die Aufgabe dieses Verfahrens bei Wiederholung des *qua resurget* - - durchaus nicht zu rechtfertigen. Auch ist der Contrast in der Musik zu *huic ergo parce* sehr blaß und scheint mir die Wiederholung des ersten Themas zu den Worten *dona eis requiem* geradezu ein grober Auffassungsfehler. Ueber den Schluß habe ich mich bereits ausgesprochen.

VIII. **Domine.** Die Bearbeitung bringt nichts Neues hinzu, was jedoch rücksichtlich der Inferiorität von Süßmahr's Begabung nur gut zu heißen; bei dem treuen Anschmiegen an die Elemente des Entwurfs fehlt es aber nicht an lobenswerthen Zügen, wie anfangs die Begleitungsfigur der Violinen, T. 32, die Vorwegnahme des an ähnlicher Stelle, T. 43, von Mozart bereits eingezeichneten Motivs.

X. **Sanctus** ist nicht ohne Wirkung, obwohl weder Mozart's trotz aller Naivetät stets durchleuchtender Seelenadel noch dessen Anmuth und Erfindungsreichthum entfernt ersetzt werden. Auffällig und nicht bedeutungslos ist die verschiedene Rhythmisirung des Wortes *gloria*. Mozart declamirt es $\left| \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{p}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{p}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{p}}} \right|$
Süßmahr $\left| \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{p}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{p}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{p}}} \right|$

XI. Im **Benedictus** macht sich der Abstand am Fühlbarsten. Diese Musik ist in allen inneren und äußeren Hinsichten ihrer Aufnahme in Mozart's Requiem am Wenigsten gewachsen. Dadurch aber, daß das *Benedictus* als eingewebter Preis-, Dank- und Anbetungs-Hymnus eine hervorragende Stellung einnimmt und ihm eine größere Zeitdauer zugemessen wird, wird der Mißstand um so einschneidender. Zwar ist es gefällig, wohlklingend, auch scheinbar mit Kunst gearbeitet, und hat sich darum des Beifalls der *inferiores gentes* der Regel nach vielleicht sogar mit Vorzug zu erfreuen. Doch darf darum der Wahrheit nicht ihr Recht vorenthalten werden.

XII. Das **Agnus dei** dagegen hat zwei so schöne unter sich so eindringlich contrastirende Gegensätze, daß Marx und Zahn nicht Anstand nehmen diese Nummer aus inneren Grün-

den Mozart zuzuschreiben. Bezüglich der beiden Sätze auch des Schlusses zu sempiternam ist der Marx'sche Ausspruch, wenn diese Musik nicht von Mozart ist, so ist sie doch eines solchen Ursprungs vollständig würdig, gewiß auch gerechtfertigt. Bedenklich erscheint nur die Art der Aneinanderreihung der beiden Sätze, so daß F- u. Cdur auf A- u. Edur eintreten, was jedenfalls auch bei dem kühnen Harmoniker Mozart auffällig wäre, und die dreimalige Wiederholung ohne wesentliche Zuthaten noch Steigerung durch äußere Mittel. Doch begnüge ich mich damit, darauf hinzuweisen.

Nicht zu rechtfertigen ist meinem Gefühle nach aber die Wiederholung von No. I. T. 19 bis zu Ende mit den Schlußworten des Textes der Seelenmesse. Zuerst stellt sich dabei eine Incongruenz des Textes zur Musik heraus. Das Sopran-Solo erhält Worte zugetheilt, die einerseits nicht im Mindesten dem musikalischen Inhalte der Choral-Melodie entsprechen, ihm vielmehr entgegenstehen, andererseits noch an anderen Orten eine fulminante und sich tief einprägende musikalische Wiedergabe erhalten. Das Grundmotiv der Stimmführung in dem hinzutretenden Chor (No. 1 bei exaudi und ad te zuerst angewendet) tritt hierbei in Widerspruch mit seiner Charakteristik. Die Fuge erhält die Worte cum sanctis tuis und die letzten Adagio Tacte die quia pius es. Diese Zuthellung ist namentlich fehlerhaft; denn das kurze Adagio zum Schluß ist wie in No. 1 rein musikalisch aufzufassen. Theilt man diesen wenigen Noten den so wichtigen Gedanken des quia pius es zu, die Begründung, und zwar eine so hohe und wichtige, des vorhergehenden: lux aeterna luceat eis, (domine, das hier verloren geht) cum sanctus tuis in aeternam, zu, so erscheint die Wirkung der Absicht Mozart's entgegen gemacht, äußerlich, und verliert ihren rein abschließenden und so großartigen Sinn ohne der neuen Intention auch nur entfernt gerecht zu werden. Ganz haarsträubeud wirkt auf mich aber immer die gedankenlose Ungeheuerlichkeit, die ernsteste und aufgeregteste Fuge, welche vielleicht überhaupt zu den Worten des Kyrie Eleyson geschrieben worden ist, jetzt mit den Worten cum sanctis singen

zu lassen. Das heißt denn doch die Phantasie Spießruthen laufen lassen. Ich vernehme stets Worte, welche mir die befeeligendsten Vorstellungen erwecken, das Herz wird von dieser Seite her zu den frohesten Empfindungen erweitert; dazu aber erklingen Töne der tiefsten Verzweiflung, des schmerzvollsten Ringens im Gebete. Das ertrage, wem's gegeben! Nur wer entweder die Worte oder die Musik absolut unterordnet, könnte sich darein finden. Das wäre unter Musikern vielleicht leider nicht einmal unmöglich, schlänge aber dem ersten über allen Kunstwerken waltenden Gesetze, daß nichts daran unnütz sein darf, und unnütz ist hier entschieden eins von beiden, Musik oder Text, in's Gesicht. Endlich aber liegt aber bei der Anlage des Textes der Seelenmesse, der seinem innersten Gefühls-Gehalte nach, wie das in dem 1. Abschnitte vielfach dargethan wurde, ein vorzügliches Substrat genannt werden muß, nicht nur nicht die Absicht zu Grunde zum Ende in den Anfang zurück zu leiten, sondern sicher die einer Klärung der Stimmung, indem schließlich die Vorstellung „des Heilandes inmitten seiner Engel, für und für“ so mächtig in den Vordergrund geschoben wird, daß die Hoffnung sich daran so recht erlaben kann. Aus diesem Grunde ist mir die Angabe Seyfried's, Caecilia IV, 307, daß Mozart für das *cum sanctis tuis* ein neues Thema im Kopf gehabt habe, sehr willkommen und erscheint mir durchaus glaublich.

Soll nun ein Urtheil über das Requiem in seiner heutigen, landläufigen Gestalt bezüglich der Zuthaten Süßmahr's gefällt werden, so könnte dieses nur die Ausführung der Entwürfe billigen. Das *Agnus dei* möchte seinen Platz wahrren können. Die Fuge des *Osanna* greift gerade nicht störend in den Verlauf, wenn wir auch mehr feierlichen Aufschwung hier grade verlangen möchten. Das sehr gedrängte *Sanctus* steht aber schon eine Stufe tiefer, und das *Benedictus* erscheint mir wegen seiner faden Süßlichkeit des Platzes in diesem Meister-Torso durchaus unwürdig. Den Mißgriff bei dem Schlusse hinzu endlich gerechnet, so ergiebt sich im Ganzen, daß die Arbeit nicht genügt. Freilich wird dieser Uebelstand von

der Masse, welche es damit nicht so genau genommen wissen will, kaum empfunden, auch die süße Macht der Gewohnheit hat das Ihre dazu gethan, das Gefühl für das Unharmonische der jetzigen Gestalt abzustumpfen; allein trotzdessen ziemt es mit den freien Aussprachen dieser Ueberzeugung nicht zurück zu halten.

So wäre die Aufgabe, dieses, als Torso der Welt übergebenen, den schönsten Monumenten der Tonkunst beizuzählenden Requiem's herzustellen, noch nicht als so befriedigt gelöst anzusehen, daß nicht fernere Versuche willkommen genannt werden müßten. — Sollte nicht unsere Zeit, welche der größten Begabungen so viele aufweist, und als entschädigende, gegenwiegende Bestrebung gegen die nicht zu billigenden Ausschweifungen gewisser bahnbrechender Genies mit so hingebender Emsigkeit die Schätze der vorangegangenen Aeren hervorsucht und sich zu eigen macht, nicht auch mehr wie früher dazu berufen sein im innigen Anschlusse an den im Requiem waltenden Geiste eine würdigere Vervollständigung zu geben? —

21. Der lateinische Text der Sequenz gehört der Zeit des Mönchslatein und der Klosterdichtungen an, die einen kleinen Rest der classischen Blüthe in vergilbtem und halb vertrocknetem Zustande sich bewahrt hatten. Der Höhepunkt der formalen Vollendung war verlassen, die Feinheiten der qualisirten und rhythmisirten Versbildung wurden kaum mehr bei den alten Dichtern geschätzt, jedenfalls in den eigenen Erzeugnissen nicht angestrebt. Versaccent fällt mit Wort und Sinn möglichst zusammen, und geht dadurch eins der wichtigsten Wirkungsmittel der antiken Poetik verloren. Bekanntlich machte der kurz verstorbene Prof. Boekh, der Berliner Nestor der Philologen, als Mendelssohn auf Friedrich Wilhelms des IV., Königs von Preußen Anregung die Sophokleische Antigone componirt hatte, diesem neben höchster Anerkennung die einzige kleine Ausstellung, er habe das rhythmische Moment vergessen. Interessant wäre es gewesen, wie Mozart, der so unendlich meisterhaft in seiner Musik mit dem Rhythmus umzugehen weiß, wie kaum ein Anderer, und gegen den Mendelssohn, Schumann,

legen; so wirkungsvoll sind solche, wo die Schärfe des Gedankens oder die Intensivität des Gefühls Knotenpunkte bilden.

Zum Ersatz hat Celandus, der Dichter der Sequenz, den Reim benützt, dessen Wirkung in der Musik zurücktritt und imaginär wird, weil er selbst ein schwaches musikalisches Element darstellt, welches neben seiner üppigen Mutter erbleichen muß. Ob der Reim im Latein einen Ersatz gewähren kann vom rein poetischen Standpunkte aus, mag dahin gestellt sein.

Die Aussprache des Lateinischen beim Singen kann keinem musikalischen Ohre gleichgültig sein. Derjenige, welchem das Latein ferner liegt, denke sich nur irgend einen deutschen Text willkürlich gesungen, also statt „Gott der Herr Himmels und der Erden“ z. B. Gohht, derr Hehr Sihmehls uhnd derr Erdehn. Er wird spöttisch auflachen oder empört drein fahren. Und doch herrschte selbst unter den Philologen lange Zeit Willführ. Da in der Heutzzeit die Aussprache von diesen nun aber festgestellt ist, so sind die nöthigen Zeichen überall hingesezt worden, nach denen die Vocale in Uebereinstimmung damit zu bilden sind, — bedeutet den geschlossenen (o und e chiuso, ω und η) oder langen Vocal, ∪ den offenen oder kurzen. Vocal vor Vocal, desgleichen vor zwei und mehr Consonanten (Position) werden kurz ausgesprochen. Da die Kürze und Länge in der Musik für die musikalische Wirkung benützt und somit der sprachlichen entzogen wird, so ist die Unterscheidung der Vocale nur durch den Klang zu geben. Dieser genügt übrigens schließlich vollkommen und wird selbst, wo kurze Vocale auf lange Noten oder lange auf kurze fallen, nicht den geringsten Zweifel beim Hörer aufkommen lassen, wenn er nur klanglich scharf ausgeprägt wird. Das wird hauptsächlich davon abhängen, wie die Dirigenten beim Einstudiren von Anfang an diese Sache sich angelegen sein lassen. Sind die Chor dirigenten selbst im Stande, die Vocale schön und deutlich nuancirt zu singen, so bedarf es ihrerseits nur, daß sie die vom Chor unrichtig gesungenen stets moniren und dieselben richtig vorsingen. Der ungeübteste Chor findet sich dann bald in die richtige Vocalisirung. Näheres hierüber gaben wir in den „Vorbereitenden Singübungen,

Bielefeld, N. Sulzer 1868," worauf hiermit hingewiesen wird.

**22. Grundsätze für die Uebertragung von Gesangs-
Texten.** Eine neue Uebersetzung durch einen practischen Mu-
siker, da doch zahlreiche vorhanden und von Visco zusammen-
gestellt worden sind, zu rechtfertigen, lassen wir m.a. die
Ansprüche folgen, welche wir an die Uebertragung eines Ge-
sangstextes machen. — Zuerst verlangen wir von ihr, daß
die speciell in's Auge genommene Musik vollständig
darauf zupasse. Je nach der Musik ist die Uebersetzung
einzurichten. Wäre es möglich, den Urtext Wort auf Wort
in derselben Sylbenzahl, Länge und Accentuirung zu übertragen,
so müßte eine jede Musik ohne Schaden zu dieser Uebersetzung
gemacht werden können. Bei den Freiheiten aber, welche dem
Uebersetzer gestattet bleiben müssen, möchte die z. B., welche zu
Mozarts Requiem sich eignet, möglichen Falls einer anderen Com-
position desselben Urtextes nicht entsprechen. Eine characterlose
Musik erfordert eine wenigergenaue Wiedergabe. Je inhaltreicher
in Beziehung der Benutzung aller Momente des Textes die Musik
dazu ist, desto genauer muß diese sich dem Urtexte anschließen.
Hierunter verstehen wir 1. daß die Gefühle, welche der Com-
ponist aus dem Texte heraus las und in seine Musik hinein-
legte, wiedergegeben werden, daß Stellen also, welche nicht
wörtlich wiedergegeben werden konnten, nicht ein Gefühl an-
regen, welches der Musik widerspricht; 2. daß Construction,
Accente und Cäsuren des Urtextes, sofern sie vom Componisten
bei den dazu gesetzten Melodien berücksichtigt und benutzt
worden sind, in der Uebersetzung keine Veränderung erfahren;
3. daß die metrischen, wie die auf den Reim bezüglichen Eigen-
thümlichkeiten, sofern sie eben auch in der Musik wiedergegeben
sind, desgleichen bewahrt bleiben.

23. Kritik der gebräuchlichen Uebersetzung. Zum
Beleg dafür, daß diesen Ansprüchen durch die Uebersetzung in
der Beittopf u. Härtel'schen Partitur nicht entsprochen wird,
dienen folgende Stellen. 1. Requiem aeternam (S. 12),
schwerster Tacttheil auf ter, der Hauptsilbe des Wortes „ewig“,

zu deutsch **Friede den Entschlafenen**; der Schwerpunkt liegt also in dem Worte „Entschlafenen“. Hiermit wird der Gehaltsgehalt dieser Stelle ein ganz anderer. Während das Thema „ewige“ Ruhe athmet, regt die sofortige Erwähnung der Entschlafenen andere Empfindungen als die der Betrachtung der ewigen Ruhe dem Inhalte der Musik entgegen mit an. 2. *dona eis* (S. 13) schließt sich in der Musik eng an *requiem aeternam*, zu deutsch: **segne du sie**; die Verbindung wird aufgehoben, eine Caesur tritt ein, statt der Bitte „schenke ihnen“ wird eine allgemeinere, darum minder anschaulichere, außerdem aber eine erhöhte, hier noch ganz unmotivirte, die um den Segen nämlich gebracht. 3. *deus in Sion* (S. 13) zu deutsch „**sterblicher Sünder**“!! 4. Im *Dies irae* (S. 18) heißen diese Worte zu deutsch „**Erden wanken**“. Statt des poetischen Ausrufes „Tag des Zornes“ gleich eine äußerliche Nebenerscheinung des Tages, zu der der gewaltige Anfang der Musik kaum mal paßt. 5. *cuncta stricte* (S. 18) *discussurus* mit seiner markigen, unerbittlich zu Boden schlagenden Vergeltungs-Strenge schildernden Musik zu deutsch „**werden alle Sünder zittern**“, also so ziemlich genau das Gegentheil von dem Gesagten und Componirten. 6. *quando iudex est venturus* (S. 18) zu einer Musik, die des Richters Kommen in marschartigem Prunke feierlich vorführt, zu deutsch „**werden alle Sünder zittern**“; also wieder das Gegentheil. 7. *Cum vix justus sit securus?* (S. 21) zu deutsch „**wer wird unsrer sich erbarmen**“; statt einer ängstlichen Frage also eine suchende Bitte. 8. Im *Rex tremendae majestatis* (S. 22) heißen diese Worte, welche Mozart in der Musik zur Entfaltung erhabenster, erschütternder Prachi benutzt, zu deutsch „**Herr, du strafest freche Sünder**“; statt eines erhebenden Attributes wird also eine specialisirte, hier ungehörige Characterseite untergeschoben. 9. Den Schlußworten dieser No., *fons pietatis* (S. 23) über deren wunderbaren seelischen Gehalt in Mozart's Musik sich D. Jahn so treffend ausspricht, alles athmete Milde und Hingebung, fallen die Worte „**von den Verlorenen**“ zu!! 10. Im *Recordare* sind die Worte *quaerens me* (S.

24), die einzelnen Einsätze von Baß und Tenor scheinen fast sinnbildlich zu „suchen“ mit „du warst sanft“ verdeutscht!! 11. Das Lacrimosa, (S. 27) — welche Fülle von Empfindungen regt das schlagende Anfangswort sofort im Hörer an — wird farblos und precios mit „feierlich“ wiedergegeben. 12. qua resurget ex favilla, (S. 27) (die Musik malt offenbar die Auferstehung aus dem Staube) zu deutsch „wann der Richter wird erscheinen“, und 13. judicandus homo reus, die Musik ist erfüllt von der furchtbaren Schwere des Schuldbewußtseins zu deutsch „und die Todten sich erheben“. Beide Male wieder das Gegentheil, Worte und Töne widerstreiten sich diametral; was die Phantasie sich vorstellt, davon erfährt das Gefühl das ganz Entgegengesetzte!! 14. Rex gloriae (S. 29), von Mozart der anstaunenden Bewunderung mit der vollen Pracht aller musikalischen Mittel des Chors und Orchesters in glanzvoller Rhythmik entgegen gehalten, zu deutsch „erhöre uns“; also statt des strahlenden Bildes eine Bitte, die mit dieser Musik widerlich gespreizt, zudringlich selbstisch und frech charakterisirt erscheint. 15. de poenis inferni (S. 29), von Mozart so in Musik gesetzt, daß die Hauptsylbe des Wortes poena (Strafe) den Hauptaccent erhält und im Sinne desselben musikalisch charakterisirt, zu deutsch „vom ewigen Tode“, also statt Strafe nur Tod, und falsch accentuirt. 16. ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum (S. 30), von Mozart so in Musik gesetzt, daß tartarus durch das einzige punktirte Achtel hervorgehoben und nach diesem wichtigsten Worte dieses Satzes das dem Thema zu Grunde liegende Motiv von 2 auf 1 Viertel Länge verkleinert wird, zu deutsch „wende du ab die Qual der Ewigkeit dem Sünder dort beschieden“, so daß das Motiv zu tartarus auf „Qual der E=“ sich vertheilt und die groß gedruckten Silben die rhythmische Grundform verändern. 17. hiebei wird „dort beschieden“ für ne cadant, dessen musikalisches Motiv das cadere (fallen) malt, und in obscurum, bei dessen musikalischer Einkleidung Mozart die Vorstellung des Dunkels vorschwebte, gebraucht. 18. quam olim Abrahae promisisti et semini ejus, (S. 31) dieser echt bib-

lische, anschauliche, das Band zwischen Gott und der Christenheit so lebhaft versinnlichende Satz, zu deutsch „die du den Gläubigen hier verheißest und deinen Erlösten“, also verallgemeinert und abgeschwächt. 19. gloria (S. 34), das sinngemäß behandelt wurde, zu deutsch „immerdar“, also ein Adverbium!! Dieses sind 19 Fälle, wo die Musik durch die Uebersetzung offenbaren Schaden gelitten. Sie führen den Beweis für das allgemein Gesagte oben und begründen das Gewicht, welches wir darauf legen.

24. Fernere Rücksichten bei Uebersetzungen von Gesangs-Texten. Sodann ist es in zweiter Reihe wünschenswerth, wenn die Uebersetzung alle poetischen Eigenschaften des Urtextes möglichst beibehält, und darf hiervon möglichst wenig aufgegeben werden; denn was aufgegeben wird, geht eben verloren, und es kann das Gebotene darum immer nur als ein Nothbehelf angesehen werden. — Die Rücksicht aber auf die sogenannte Sangbarkeit stellen wir nicht so hoch. „Sangbarkeit“, das Stichwort der Reclame, das Ideal des trägen Dilettantismus, ist ein Begriff der sowohl bezüglich der Musik als der Worte gar nicht feststeht. Unsangbar darf nur Schülerhaftes genannt werden, wo aus Unkenntniß Unmögliches verlangt wird. Sangbar ist dagegen alles, was des Singens und des Studiums beim Einüben werth ist. So sind Beethoven's und Bach's Gesangs-Melodien, in denen sich die Schwierigkeit der Ausführung mit den steigenden Ansprüchen an Vollendung der Technik, Beachtung der gesanglichen Leistungsfähigkeit und dem wachsenden musikalischen Gehalte erhöhte, oft mit Unrecht unsangbar genannt worden. Desgleichen ist mit dem Vorwurfe der Unsangbarkeit auch bezüglich der Worte häufig Mißbrauch getrieben. Die Einen verlangen diese oder jene Vocale und Consonanten, verbieten dagegen andere. Andere haben sogar den monströsen Irrthum begangen geradezu zu verlangen, man sollte statt der ihrer Ansicht nach schlechtern Laute bessere singen und diese nur modificiren, statt ei z. B. a. Den Grund dieser vielseitigen Verwirrung sehen wir darin; daß die deut-

ische Gesangkunst trotz der Blüthe unsers deutschen Gesangthums (welche nur noch von den italienissimi's angefochten wird) noch in den Windeln liegt, daß von der italienischen Gesangkunst uns sehr wenig heute Brauchbares in Büchern und durch Tradition überkommen ist, und daß bei dem ungleich größeren Laut-Reichthum der deutschen Sprache das Zurückgehen auf die italienische Vocalisation und Solmisation der Lehre einer deutschen Lautirmethode im Gesange nur eine sehr magere Grundlage geben konnte. So zeigt denn auch die Praxis bei Beobachtung der Sänger eine Verschiedenheit der Aussprache im Gesange die an's Unglaubliche grenzt und hauptsächlich darin besteht, daß ein Theil der Laute ganz falsch, und die nicht falschen sehr verschieden vollendet gegeben werden. Das ist die Folge einer bisher mangelnden gesanglichen Lautirmethode. (In unseren eben erwähnten „Vorbereitenden Gesangs-Uebungen machen wir einen Versuch diesem Mangel abzuhelpfen.) Ohne dem Italienischen, dessen klaren, formal schönen Wohlklang wir lieben, zu nahe treten zu wollen, finden wir unsere deutsche Sprache die charakteristisch schönste und ziehen sie in dieser Beziehung sowohl der slavischen als auch der romanischen und den anderen germanischen Sprachen vor. Wir möchten von unsern Lauten keinen aufgeben. Die Reihe unserer Vocale, Umlaute, Diphthongen, einfacher und zusammengesetzter Consonanten geben die Elemente zu einem Lautreichthum her, den wir ohne Rückhalt auch im Gesange benutzt sehen möchten. Laute vorzuschreiben für Gedanken, wo Gedanken die Laute zu wählen haben, scheint uns eine Umkehrung des richtigen Verhaltes. Sind die Gedanken werthvoll, ist ihr sprachlicher Ausdruck euphonistisch richtig, so wird es Sache des Sängers sein, die Aussprache im Gesange so lange zu üben, bis sie ihm gelingt. Die Rücksicht darauf, welche Laute diesem oder jenem, oder etwa dem Durchschnitt der mittelmäßigen Sänger am Besten gelingen, hat uns bei der Uebersetzung nicht vorgeschwebt. —

Eine vom geschäftlichen Standpunkte — führt man diesen nur auf das Rechenexempel des schnellsten Geldmachens zurück —

motivirte Erfahrung ist die, daß die Tages-Zugopern der Regel nach besser übersetzt sind, als die besten Werke der klassischen Musik, unser Requiem nicht ausgenommen. Dort sind es die mächtigen Intendanten, spekulative Theater-Directoren, und von der Wirkung abhängigen und darin erfahrenen Sänger, welche dergleichen Mißstände nicht durchgehen lassen; bei der Herausgabe solcher Werke zahlen die Verleger auch bessere Honorare für die Uebersetzungen, falls solche nicht schon zur „ersten Aufführung“ angefertigt vorhanden sind. Da nun angesichts des geringen Honorars für Uebersetzungen classischer Meisterwerke schlechte Dragoman's nicht scheuen ihr kärgliches Brod auf Kosten der hohen Muse zu erwerben, so ist es um so wünschenswerther, daß bessere Kräfte sich, wie neuerdings auch schon mehrfach geschehen, mehr noch der Sache annehmen.

Wir schließen hierüber ab, indem wir noch einmal wie oben (S. 11) die von uns gebotene Uebertragung nicht als mustergültig aufzunehmen bitten; sondern nur als einen Versuch die Musik vor größerem Schaden zu behüten. Wird ihr dieser durch Unterlegung der anderen Uebersetzungen, so sei übrigens schließlich zur Entschuldigung gesagt, daß sie ja auch gar nicht im Hinblick auf das Gesagte gemacht worden, darum vielleicht auch gar nicht einmal in dieser Weise dafür zur Verantwortung zu ziehen sind.

25. Die Mitwirkung der Orgel, — Allgemeines, — welche bei Bach und Händel stets bedeutenden Antheil an den Aufführungen hatte, ist eine Zeit lang zurückgetreten; 1. weil die Musik aus den Räumen, wo Chor und Orchester sich um die Orgel wie um ein sie stützendes Fels-Monument sammelten, wo die Dirigenten von der Bank aus über die Schulter*) Pedal und Manual tractirend, durch Winke ihre untergegebenen Kräfte leiteten, in Räume gezogen ist, wo die Orgel fehlte; 2. weil die Orgelstimme, die der Regel nach von den Componisten selber gespielt wurde, nicht vollständig niederge-

*) Wie Bach's Wirken von dem berühmten Philologen Gefner, Rector der Thomasschule in Leipzig 1730—34 geschildert wird, S. Bitters Lebensbeschreibung Bachs.

schrieben, sondern nur mehr oder minder genau durch Ziffern angedeutet wurde und 3. endlich; weil die Zeit der französischen Revolution und der daran sich schließenden Erschütterungen aller socialen Verhältnisse Deutschlands den von der Oberflächlichkeit an den Höfen und der Indolenz in den bürgerlichen Schichten noch unberührten Rest jenes hohen musikalischen Sinnes, den wir uns an den Kirchen waltend vorzustellen haben, vollends zertreten hatte. Nun aber befinden wir uns schon in des schönen Tages Morgenhelle, welche durch das von begeisterten Künstlern geleitete und durch eifrige Kunstfreunde gepflegte Vereinswesen der barbarischen Nacht langer Jahre siegreich entgegenarbeitet. Das Bedürfniß erwacht die Meisterwerke so zu geben, wie sie von den Componisten erdacht wurden. Dazu gehört vor allen Dingen die Mitbetheiligung der Orgel. Freilich ist hierbei manches zu erwägen und dürfte das, was Ferd. Hiller bei Gelegenheit des Aachener Musikfestes 1867 in seinen Berichten (S. Niederrheinische Musik-Zeitung) sagte, als Ausspruch eines der bedeutendsten Tonkünstler unserer Zeit nicht zu übergehen sein. Da wirkliche Meisterwerke, und um solche handelt es sich hier ja nur, nur in ihrer Urgestalt ihre wahre Fülle der Bedeutung zeigen können und durch Veränderungen der Regel nach Einbuße erfahren müssen, dürfte vom theoretischen Standpunkte aus kaum eine Opposition gegen die Rehabilitirung der Orgel zu erwarten sein. Dagegen stellt sich eine solche auf den praktischen Boden, indem die Orchester und Chöre damals sehr klein waren, während die heutige Uebergröße derselben ein so inniges Zusammenwirken nicht mehr gestatten soll. Allerdings wird dieses sehr schwer, wo die Orgel ganz hinter oder hoch über der Tribüne des Chors und Orchesters steht, doch möchte die Schwierigkeit selbst für Massenaufführungen wegfallen wenn die Aufstellung anders z. B. so, wie von Steinweg zu New-York in seinem 1866 (S. Niederrheinische Musik-Zeitung) eröffneten großen Saale getroffen wird. Gewiß erscheint uns die „historische“ Passion verwerflich, wo sie Unbedeutendes nur seines Alters halber dem Bedeutenden unserer Zeit vorzieht; allein

für Bearbeitungen kann doch nur nothgedrungen Partei genommen werden d. h. dort, wo eine Aufführung nach ursprünglichen Intentionen unmöglich ist.

b. Mozart als Kirchenkomponist. Mozart's Requiem, das sich so schnell und tief an vielen Orten zu einer Zeit einbürgerte, da in Concerten noch viel seltener oder gar nicht von einer mitwirkenden Orgel die Rede war, hatte den Nachtheil davon, daß man sich gleich anfangs daran gewöhnte es ohne diese zu hören. Ueberhaupt hatten sich ungünstige Meinungen über Mozart als Kirchen- und zumal als Orgel-Componisten verbreitet. Es giebt ja noch viele, die aus ihrer subjectiven Anschauung heraus von Mozart's Kirchenmusik nichts halten. Ihnen sei entgegnet, daß gerade nichts weniger typisch sein darf als Kirchenmusik; da ja doch eine jede Empfindungsweise die Fähigkeit Göttliches in sich aufzunehmen besitzt: wie ein jedes Individuum in seiner Weise religiös ist.

Es giebt nicht blos eine Weise Gott anzubeten, ein jeder ehrlich Religiöse hat seine eigene. Es mag Leute geben, welche aus purer Folgsamkeit sich der ihnen vorgepredigten vollständig anschließen, ich glaube aber nicht recht daran. Gerade in der wichtigsten Beziehung kann sich Niemand verleugnen. Wie aber viele in anderen unbedeutenderen Sachen wohl aus Gleichgültigkeit sich einer Ansicht anschließen oder Zwecke halber diese annehmen, also heucheln, so geht es leider auch in der Kirche. Dadurch entsteht aller Orten eine scheinbare Uebereinstimmung, die dann von den Sectenführern fälschlich als ein Argument für ihre Exegese angesehen wird. Diese traurige Masse der Indifferenten und der Zweckdiener sollte eigentlich gar nicht wiegen.

Es ist ein Wahn, die eigene Auffassung geoffenbarter, also den Gesetzen des menschlichen Denkens nicht untergeordneter Lehren für die einzig richtige zu halten. Es versteht sich von selbst, daß weniger irdische, menschliche Naturen die Offenbarungen reiner aufnehmen werden, daher deren Auffassung vom absoluten Standpunkte aus die höhere und richtigere genannt werden muß. Auch tragen diese Menschen eine dem Geist

der Offenbarungen weniger unebenbürtige Anschauungsweise in sich; allein jene sind nicht nur für die Bevorzugten, ihrer dieses Vorzugs halber sogar weniger Bedürftigen gegeben. Sie sind allen Menschen ohne Ausnahme, denn sie sind alle Kinder Gottes, geschenkt, und es darf deren Auffassung nicht nur eine so erhabene und geistige sein, wie sie nur den Ausermähltesten zugänglich ist. Damit wären diejenigen von deren Genuße ausgeschlossen, deren Verstand nicht daran reicht. Die Offenbarungen müssen jedem angepaßt und dadurch zugänglich gemacht werden, so ist allein Gottes Wille zu befriedigen, der alle daran Theil haben lassen will.

Ist in dem Leben hierin Toleranz die erste, heilige Pflicht, dürfen wir von den drei Ringen und den unzähligen nebenher keinen als den unmächtigen entwerthen, muß die Façon eines Jeden respectirt werden, so kann es nur vollkommen gut heißen werden, wenn diese unendliche Mannigfaltigkeit in der Kunst auf's Neue zu Tage kommt. Das ist denn auch in einer fast unglaublich zu nennenden Vielseitigkeit der Fall. Man gedenke der Anzahl von Kirchencomponisten, von denen die selbstständigen Genies so wesentlich von einander abweichen und als Wegweiser der unzähligen nach Rom führenden Wege anzusehen sind. Wir wollen dem Asceten nicht Haydn aufdrängen, wer könnte aber diesen verurtheilen, wenn er liest, wie Haydn seinen eigenen Standpunkt mit klarer Einfachheit in Worten schildert. Wir wollen dem devoten Pietisten nicht Beethovens Musik als den Ausdruck seiner Empfindungen hinstellen, die Verehrer Beethovens aber, welche sich mehr als Kinder Gottes, mehr als ein Theil des göttlichen Wesens selbst, denn als furchtsame Diener fühlen, möchten sich ihr schwerlich entfremden lassen. Sollte nun Mozart mit seiner im Formellen wie im Ideellen so unvergleichlich harmonischen Natur, Mozart, der bei allen Selbsttäuschungen und leichten Verirrungen trotz seines leichten Sinnes sich so häufig mit dem unverkennbarstem Ernst über Fragen des höchsten Interesses, der Religion nämlich, ausspricht, er, der in der Musik das tiefste, tragische Pathos ausdrückt, nicht auch die Berechtigung haben, in religiöser

Beziehung seinen Weg zu gehen? — Wir meinen „ja“! Vielleicht mehr als diejenigen, welche hochmüthig und leichtmüthig über ihn Gericht sitzen zu dürfen glauben.

c. **Mozart als Orgel-Spieler und -Componist.** Wie steht es aber mit Mozart als Meister der Orgel? — Daß er reichlichen Ruhm durch sein Spiel der Orgel eingetragen, daß er die Orgelspieler, denen er begegnete, weit übertraf, daß er sich auf den Orgeln, welche namentlich in der Reihenfolge der Pedaltasten damals vielfach differirten, beim Vorspielen selbst schnell zurecht fand, daß seine Zuhörer stets erstaunt waren, ihn ebenso orgelmäßig die Orgel behandeln zu hören, wie er das Klavier klaviermäßig tractirte und daß er selbst von der Orgel sagte, „sie bliebe doch der König der Instrumente“: diese Thatsachen legen Zeugniß dafür, daß er ein eminenten Orgelspieler war. War er das, verstand er die Orgel als Instrument sich als Spieler zu eigen machen, so wäre es eine der natürlichen Logik widersprechende Unbegreiflichkeit gewesen, hätte er als Componist nun deren Wesen verkannt. Dieses zu prüfen besitzen wir nun aber eine Reihe von Orgelcompositionen. Zwar ist nach v. Köchel von 17 Sonaten nur eine, No. 336, gedruckt; allein die Gefälligkeit des jedem ernstesten Streben in comilitionenhafter Gesinnung dienstbereiten Prof. Sahn lieferte mir aus dessen Mozart-Bibliothek, die jetzt vielleicht die reichhaltigste ist, genügendes Material. Es wurden folgende nach v. Köchel numerirte Werke genau durchgesehen: I.; 49, 65, 139, 140, 167, 194, 317 — III. 85, 108, 141, 142, 177, 198, 260 und IV.; 67, 69, 144, 145, 212, 224, 225, 244, 245, 278, 328 und 336. Die Durchsicht fußt auf Abschriften und Ausgaben, welche von Sahn selbst, unserm ersten Mozartkenner revidirt, verbessert und vervollständigt worden sind.

Abgesehen davon, daß ein Theil der Sachen offenbar im Gedränge der frohen und ernstesten Beschäftigungen und, weil das Bedürfniß, sei es, daß die Sachen für andere Spieler bestimmt waren, sei es, daß sie vervielfältigt werden sollten, nicht vorlag, eben noch nicht die letzte Vervollständigung er-

fahren; sondern nur den Umständen entsprechend niedergeschrieben war: stellte sich das Ergebniß ganz so, wie es zu erwarten war, zu Gunsten von Mozart's Behandlung der Orgel heraus. Im Allgemeinen spricht sein Wesen in unverfälschter Gestalt auch aus allem für die Orgel Geschriebenen. Dieselbe Klarheit und Durchsichtigkeit der Construction und der Ausführung, dieselbe Geschwindigkeit und Beweglichkeit der Erfindung, dieselbe Frische und kindliche Unbefangtheit, derselbe Geist vertrauensseligen Behagens und sprudelnder Lebensfrohe sprechen aus ihnen. Im Einzelnen bekundet sich aber auch hier die große Gewissenhaftigkeit, mit der Mozart eine jede Note abwog, die niedergeschrieben wurde. Freilich mögen weniger musikalische und an das müste „Dreinschlagen“ gewisser Abgötter unserer Zeit gewöhnte Naturen davon wenig ahnen und in ihrer Oberflächlichkeit beim Selbst-Durchnehmen oder Zuhören das Beste übersehen. Demjenigen aber, dessen Gehör einerseits die Bildungsstufe erreicht hat, welche statt des vergänglichen Neuen und Ueberraschenden das unvergängliche stets an Werth gewinnende Schöne zu würdigen weiß und der in seinem Herzen die Klärung erfahren, welche in der Kunst nicht den trüben Reflex irdischer Leidenschaftlichkeit, sondern ein höheres uranisches Leben sucht, ihm wird der innere Reichthum, der sich gerade darin kundgiebt, daß jeder unnütze Aufwand vermieden und jeder Ton in seiner ganzen Wirkungsfähigkeit ausgenutzt wird, nicht entgehen können. Die Genauigkeit und Sicherheit in der Berechnung der Orgelklangwirkung ist mit vielen Beispielen zu belegen. In der Sonate K. 212 T. 8 tauschen nach der Bezifferung die Stimmen der Violinen, daß die erste nicht bedeckt wird. Die Melodiestimme wird, (Missa K. 49, V; Regina K. 108, II und I T. 10) zumal bei der Bezifferung mit Plan ausgelassen, um sie selbstständiger zu lassen. Neue Motive werden durch Ziffern angegeben, Missa K. 65, V T. 3; K. 139, III. Die Orgel wird durch Pausen sorgfältig weiter beziffert, K. 139, V, setzt auch vor dem Baß ein, K. 275, IV. Zuweilen scheint Mozart von den Accorden einzelne Intervalle als wegfallend zu markiren, in-

dem er die anderen gebräuchlicher Weise wegzulassenden durch Ziffern angiebt, Dona, v. K. 257 u. a. Sehr genau beziffert und also besonders lehrreich für diese Frage sind v. K. 212, 224, 225, 194. Die Schreibweise ist nicht constant, *tasto solo, senza Organo, solo, unisono* auch die Ziffern 1,1,1, oder 8,8,8 z. B. wechseln; doch ist zuweilen gerade in diesem Wechsel eine Intention zu erkennen, jedenfalls Mozarts Absicht nirgends zu verkennen.

d. die Orgel beim Requiem. Hieraus geht hervor, daß Mozart es mit der Mitwirkung der Orgel in der Praxis sehr genau nahm; wir haben also allen Grund es ihm darin möglichst nachzuthun. Oben unter 16 ist angegeben worden, wie weit in dem Requiem die Bzfg. von Mozart vorhanden, zu bemerken bleibt noch, daß sie sehr genau ausgeführt ist. Es wäre für einen Komponisten der sich dazu berufen fühlte, etwa K. Franz oder W. Kust, von denen so glückliche Arbeiten dieser Art vorliegen, eine Orgelstimme auszuarbeiten und herauszugeben, eine immer noch zeitgemäße Aufgabe.

26. Die formelle Vergliederung, welche wir hier folgen lassen ist für den Kunstfreund und -Jünger bestimmt, der an das Requiem mit dem Wunsche herantritt sich nichts von dessen reichen, äußeren Gehalte entgehen zu lassen. Der innere Gehalt besteht in dem ethischen Werthe des Gegebenen und zwar ganz unabhängig von der mehr oder minder reichen oder geistvollen Einkleidung. So kann die einfachste Melodie eines Chorals weit über der kunstreichsten Combination eines viestimmigen Chor-Orchester- und Orgel-Werkes stehen. Es bleibt die Kunst der „Mache“ immer nur ein „Aeußeres“; allein der Regel nach ist — es sollte immer — ein größerer Aufwand von Geist in der Kunst auch gepaart mit tieferer Innerlichkeit, und muß es als eine ausnahmsweise durch die Unvollkommenheit der irdischen Verhältnisse herbeigeführte Inconsequenz angesehen werden, wenn dieses nicht der Fall ist. Sedenfalls ist im Requiem kein Moment, das von Mozart herührt nicht völlig unantastbar auch vom ethischen Standpunkte aus, so daß sich das Werk mit einer Entfaltung und Klarle-

gung derselben nur erweitert und vertieft. Auch ist es, sofern der Geist neben dem Gefühle nur mehr oder weniger zurücktritt nothwendig, daß er nicht unbeschäftigt bleibe und planlos umherschweife, sondern von dem Gefühle in Mitthätigkeit gesetzt werde, und dahin zielt der „äußere“ Gehalt der Musik. Dieser ist deshalb für die geistvolleren Naturen ein entsprechend unentbehrliches Requisit. Ihn zu zergliedern soll hier nun der Versuch gemacht werden.

Zuerst wird, dem Verlaufe der Tonstücke schrittweise folgend, die Musik in ihre Elemente zerlegt, daß der Leser sich deren vollständig bewußt werde. Nach diesem analytischen Verfahren wird zum synthetischen übergegangen. Nachdem die Stücke in ihre Details zerlegt worden, werden diese nach der Construction zusammengefaßt, und das Ganze wieder zusammengefügt. So soll nichts übersehen werden, und gleicher Zeit Uebersicht gewonnen werden.

Des Einverständnisses mit dem Leser halber noch einige Worte: *Motiv* heißt eine begrenzte Tonfigur geringster Ausdehnung, *Thema* eine kurze, abgegrenzte, der Regel nach eintheilige Melodie. Beide ermangeln in sich der Selbstständigkeit und verhalten sich zum selbstständigen Ganzen, wie kleinere und größere, ihrer Masse und Form nach weniger oder mehr zur Geltung kommende Bruchsteine zum Gebäude, indem sie auf mannigfache Art (*Structur*) zusammengefügt werden. *Vinglied* ein sazartiges Tongebilde, das ebenfalls der Selbstständigkeit in sich ermangelt, insofern es nur vorhanden ist Sätze zu verbinden und die Lücken zwischen solchen auszufüllen. Es ist sazartig aus Motiven auch Themen mit oder ohne Begleitung zusammengesetzt; unterscheidet sich aber dadurch vom Saze, daß es nicht wie dieser den Schwerpunkt in sich selbst besitzt, sondern diesen an dem vorhergehenden und nachfolgenden Saze hangend auf diese vertheilt. *Satz* (*Vorder=*, *Mittel=*, *Zwischen=*, *Nach=*) heißt ein begrenztes Tongebilde (*Mel.* und *Begleitung*), das in sich abgeschlossen zumeist nicht aus dem Zusammenhange gerissen werden darf. *Periode*, ein Gebilde von Sätzen. *Gruppen* desgl. von Perioden. *Abschnitt*

desgl. von Gruppen. Theil desgl. von Gruppen. Von den Untereintheilungen zwischen Theil und Satz werden nicht alle stets in Anwendung kommen; denn die Construction der Theile ist nicht stets so reich an Einschachtelungen, daß es deren aller bedarf. Dagegen könnte denkbarer Weise auch die Einschließung von anderen Unterabtheilungen gelegentlich noch nöthig werden. In der Fuge gilt Thema mit Gegensatz als Satz, Führer und Gefährte bilden eine aus Vorder- und Nachsatz bestehende Periode, Zwischensätze führen zu mehrsätzigen Perioden, von hier aus schreitet die Synthese wie oben weiter fort. Satz, Tro. u. a. sind Namen für die großen Abtheilungen des ganzen Werks.

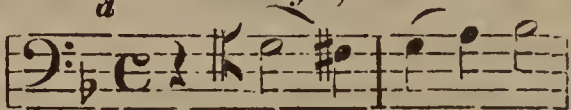
Die Musik läßt sich ganz und wesentlich nur durch sich selbst erklären, alles darüber Gesagte bleibt ewig ein Gleichniß, das hinkt. Erkenntniß der Structur (des gleichzeitig Erklingenden) und der Construction (des nacheinander Erklingenden) sind das Einzige, was zur Erleichterung des Erfassens gegeben werden kann. Dem Unmusikalischen wird dieses nur als mnemotechnisches Mittel dienen, je nachdem der musikalische Sinn (Gehör und seelisches Gefühl) sich bis zur Genialität gesteigert vorfindet, wird sie das Verständniß der Mozartschen Muse zur Folge haben.

Manchem mag das Zurückgehen auf die letzten Bestandtheile trocken erscheinen; unentbehrlich bleibt es für denjenigen, der den Werth eines Werkes gewissenhaft würdigen will. Sodann mag das Abzählen der Tacte manchem kaum in Beziehung zu der das Herz scheinbar so ganz direct in Erregung bringenden Musik zu bringen sein; und doch sind es immer und immer diese Zahlenverhältnisse, welche wirken. Ein Tact weniger oder mehr kann eine wesentliche Veränderung auch Verstümmelung verursachen. Der Eindruck eines Musikstücks ist wesentlich abhängig von der Symmetrie, welche in der Zeit durch Zahlen zur Darstellung kommt.

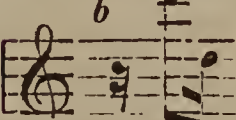
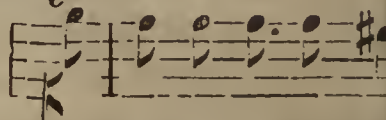
Auch für die Melodien ist die Zahl demüächst wohl und gut zu gebrauchen, insofern Folge und Höhenwechsel der Töne einzig dadurch zu bestimmen; doch ist ein solcher Versuch hier


nicht gemacht, nur sind die metaphorischen Erklärungen der ersten Analyse (8^o u. ff.) im vollen Bewußtsein der eben ausgesprochenen Wahrheit gewagt worden. Ja selbst das Tonartenverhältniß (Modulation) wäre schließlich durch Zahlen auszudrücken, indem der Klangcharacter durchaus allein nur aus den Schwingungszahlensummen der in den verschiedenen Tonarten zur Anwendung kommenden Töne (und ihrer Partialtöne) mathematisch herzuleiten. Die Schönheit ist nicht mit Zahlen zu geben — wohl aber ihr Maaß.


27. a. Requiem. Zergliederung. (Analyse). Fagott 1

Thema*) *a* *Adagio,* *desgl. Basshorn 2,*
 1 und Fagot 2,
 frei fort, Tact 1

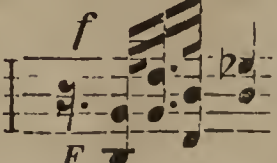
bis 7, Begleitung in sich ablösenden Achteln der Contrabaß vorschlagend, Violinen und Bratsche die Harmonie vervollständigend. Posaunen selbstständiges Motiv Tact 7. Der Chor a sogleich eng geführt, Violinen dazu Motiv

b *pia*
 Tact 8—14. Chor Schluß *c*

 anders tactirt (metrisirt) Tact 15—16, davon den Schluß

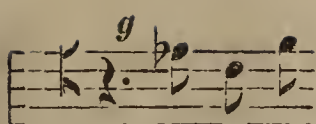
Tact 17. Orchester Motiv *d*
 18—19.

Violinen und Fagotte
 Thema *e*


Viol. 2 dasselbe in der Umkehrung, Bratsche und Cello in Engführung, Viol. 2, Bratsche und Viol. 1 desgl., Cello und Viol. 2 u. 1 desgl., Cello, Bratsche und Viol. 2 desgl., dazu Sopran solo Choral 20—25. Chor Sopran denselben Choral,

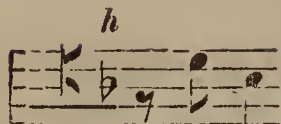
dazu Orchester Motiv *f*
 (Tact 31 getheilt und verdoppelt). Chor Motiv

*) Bezeichnung nach Mozart's Handschrift.



exaudi

und



ad te

Tact 26—32.

Tact 19—20 in

G-moll, Tact 32—33. Chor Baß und Tenor a als Thema und Gegensatz, Tenor und Sopran, Alt und Tenor, Sopran und Baß desgl. einmal streng zweimal frei (Violinen Motiv b Tact 34—36) Tact 34—43. Sopran gegen Alt, Tenor und Baß Motiv c in Engführung; Orchester d: Tact 43—45. Freier Schluß.

Zusammenstellung (Synthese).

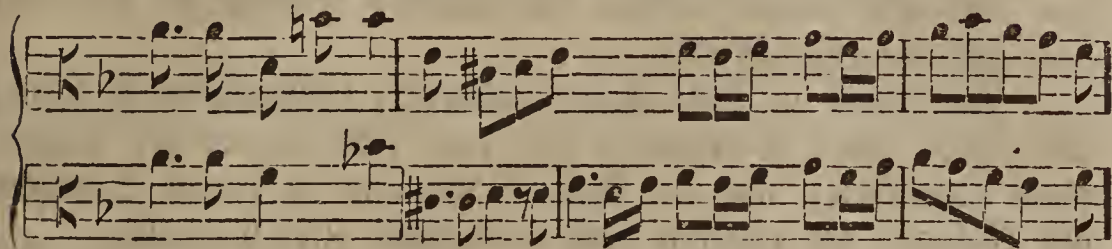
Vorspiel: Fugato 1—7, A-moll. Bindeglied 7—8, Modulation nach D-moll. Theil I: Vorderatz 8—14, A Septimengeschlecht;*) Zwischenatz, Bindeglied und Nachatz 15—17—18—19, B-dur. Theil II: Vorspiel 19—21, B-dur; Periode I (Vorder- und Nachatz 21—24—26, B-dur und G-moll); Bindeglied 26; Periode II (Vorder- und Nachatz 27—30—32, B-dur und G-moll). Theil III: Vorspiel 32—34, G-moll; Abschnitt 1: Doppelfuge, eine Durchführung (Periode 1: Vorderatz 34—36, doppelter (s. Anmerk.) Halbschluß E-dur und Nachatz 35—37, A-moll — Bindeglied 37 Modulation nach G-moll — Periode 2: Vorderatz 37—39, G-moll, Bindeglied 39, Modulation nach F-dur und Nachatz 39—41, F-dur — Periode 3: (Vorder- und Nachatz 41—42—43, D-moll und B-dur); Abschnitt 2: (Periode 1: Vorder-, Zwischen- und Nachatz 43—44—45—46, Halbschluß A-dur — Periode 2: ein Satz 46—48, Halbschluß A-dur.)

*) Anmerkung. Nach Glareanus phrygische, bei den alten Griechen dorische Tonart. Die gewählte Bezeichnung ist nach Helmholtz so zu verstehen, daß die Vorzeichnung der Tonart gilt, welche die Septime (hier von a) zum Grundton hat (hier also F-dur). So heißt der Dom. VII. Accord nicht e gis h d, sondern e g b d, und der verminderte Dreiklang gis h d wird zum moll g b d. Uebrigens läßt sich dieser Schluß nach moderner Anschauung als (doppelter) Halbschluß in D-moll (auf A-dur also) vermittelt der Subdominante G-moll vielleicht für die heutigen Ohren faßlicher deuten.

b. Kyrie. Zergliederung. Baß und Alt Thema und Gegenthema 1—4, desgl. Sopran und Tenor 4—8, Alt und Baß 8—12, Tenor und Sopran 11—15, Sopran und Baß 16—20, Tenor und Sopran 20—23, Baß und Alt 23—27, Sopran und Tenor 27—30, Baß und Tenor 29—32, Alt und Baß 32—34 resp. 35 (NB. beide Themen gefürzt, Gegenthema 1 chromatisirt), Sopran neues Gegenthema 34—35, Tenor und Baß Gegenthemas 1 und 2 Tact 34—36, desgl. Alt und Tenor 35—37, desgl. Sopran und Alt 36—38, desgl. Baß und Sopran 37—39, Baß und Sopran Thema und erstes Gegenthema in weitester Lage 39—42, Alt und Baß Thema und chromatisirtes Gegenthema 43—46, Sopran und Baß chromatisirtes Gegenthema und Gegenthema 2, desgl. Alt und Tenor 46—48, desgl. Sopran und Baß 47—49, Schluß (49—50 Adagio 50—52). Bemerkungen: Der Gefährte fängt regelrecht mit der Quarte an. Tact 39 im Baß und 44 im Alt ist das Thema rhythmisch verändert. Die Durchführungen folgen unmittelbar, so daß Schluß und Anfang auf einander fallen, ausgenommen Tact 16 ($\frac{3}{2}$ Tacte Zwischenspiel), Tact 27 ($\frac{2}{4}$ Zwischenspiel), Tact 43 ($\frac{4}{4}$) und bei den Engführungen. Das Gegenthema tritt ein: in der Quinte Tact 2, der Decime abwärts 5, der Undecime abwärts 9, der Septime 12, Doppeloctave abwärts 17, Duodecime 40. Die Einsätze in der Septime und Decime sind durch Umänderung des Gefährten herbeigeführt; also nur eine scheinbare Erweiterung des doppelten Contrapunkts.

Zusammenstellung. Theil I: 4 Durchführungen von Thema und Gegenthema 1—15 A, D, D A-moll. Bindeglied 15—16, Modulation über G-moll nach F-dur. Theil II: Abschnitt 1: Durchführungen: fünfte 16—20 F-dur, sechste 20—23 G-moll, siebente 23—27 C-moll, Bindeglied 27 Modulation nach B-dur. Durchführungen: achte unbeendet 27—29 B-dur, neunte unbeendet 29—32 B-dur, zehnte 32—34 F-moll. Abschnitt 2: (NB. das Gegenthema tritt in seinen ersten unveränderten Noten noch verbunden mit dem Hauptthema ein; dieses bricht aber ab und tritt das neue Gegenthema dem

alten gegenüber). Elfte bis fünfzehnte des chromatisirten Gegenthemas mit dem neuen Gegenthema 33—39 in F, C, G, D-moll und A-dur, (Anfang des Themas im Alt



Theil III: Durchführung 16 unbeeendet 39—41, D-moll, Zwischensatz 41—42 A Septimengeschlecht (und zwar streng, da der Tenor das e sogar durch eine „Arabeske“ hervorhebt), Durchführung 17 Haupt- und chromatisirtes Gegenthema 42—45 Dmoll, 18—20 letzteres und neues Gegenthema 45—49 D, A-moll und A-dur, Schluß 49—52.

Da dieser Fuge so häufig der Vorwurf der Verworrenheit gemacht worden und Mozart das Praedicat der Meisterschaft gerade bezüglich dieser vorenthalten worden ist, so folge noch eine Synthese in zusammengefaßter, übersichtlicherer Form.

Theil I: Periode 1 (Vorder- und Nachsatz — Durchführung 1 und 2); Periode 2 (Vorder- und Nachsatz — Durchführung 3 und 4). Theil II: Abschnitt 1: Periode a (Vorder-, Zwischen- und Nachsatz — Durchführung 5—7); Periode b (Vorder-, Zwischen- und Nachsatz — Durchführung 8—10 in Engführung). Abschnitt 2: Periode a (Vorder- und Nachsatz — Durchführung 11—12); Periode b (Vorder-, Zwischen- und Nachsatz — Durchführung 13—15). Theil III: Abschnitt 1 (Vorder-, Zwischen- und Nachsatz — Durchführung 16—17); Abschnitt 2 und Schluß.

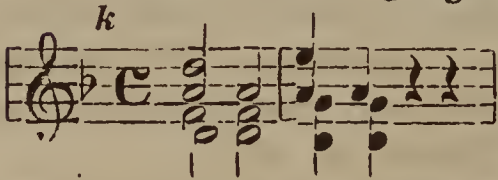
Die Auffassung Mozart's ließ eine streng schematische Ausführung der Fuge nicht zu. Ihr gemäß mußte das Schema verlassen werden. Doch ist das nicht durch anarchisches Umstürzen der „Gesetzlichkeit in höherem Sinne“ geschehen. Sondern es wurde durch die eindringlichere Umgestaltung des Gegenthemas, durch Hinzufügung eines neuen dazu, ferner durch Auflösen des anfänglichen Planes und Aufnahme des neuen

eine der Grundstimmung adäquate künstlerische Interpretation gefunden. Die Rückkehr zu dem ersten Doppelthema in letzter Instanz aber, das Festhalten des musikalischen „Grundthemas“ des ethischen Pathos dieses Musikstückes wahrte die Einigkeit und Zusammengehörigkeit.

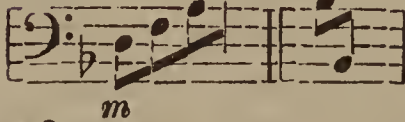
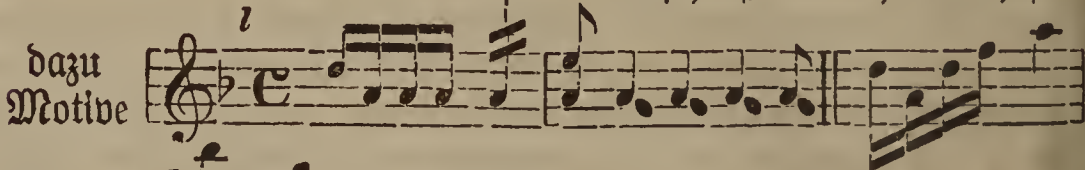
Allerdings ist diese Fuge moderner, subjectiverer Richtung und gleich vieler Beethovens als eine Fortbildung der Fugenform anzusehen, wie sie Rob. Schumann in seinen Schriften als Aufgabe der neueren nach-Bachischen Zeit hinstellte.

28. Sequenz.

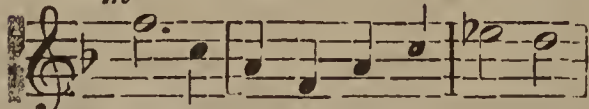
a. Dies irae. Zergliederung. Chor Motiv



Tact 1 — 2; k Tact 3—4; k verkleinert und umgekehrt 4—5, freier Abschluß 6—8; Orchester



Orchester chromatisches Modulations-Motiv 8—10. Sopran Thema



10—12 und 13—15; Tenor m 11—13 und 14—15;

Chor Abschluß 16—19; Orchester Motiv

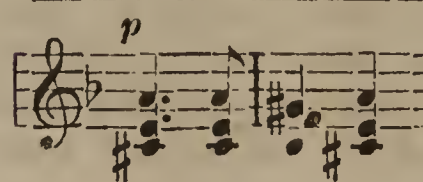


frei verarbeitet 19—21. Chor und Orchester den Anfang harmonisch und melodisch verändert 22—29. Orchester

modulirt 29—31. Chor und Orchester wie oben die Tacte 10—19 nun 31—40. Baß Thema



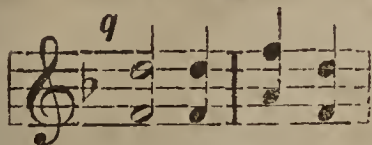
40—42; Sopran, Alt und Tenor Thema



42—44. Chor dasselbe 44—48. Baß 48—50; Chor 50—52. Chor Satz

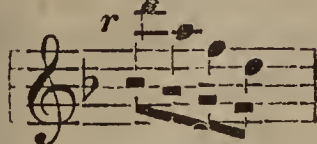


52—54 und 54—56.
Sopran und Alt
Motiv



57—58. Tenor und Baß q 58—59.
Chor Abschluß 59—61. Chor 57—61

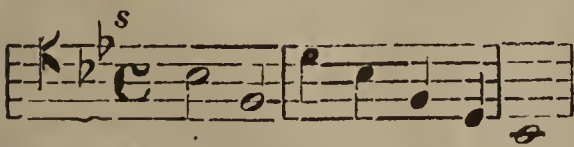
variiert 61—65. Orchester dazu aus 1 hergeleitet Motiv



Orchester n verarbeitet 65—68.

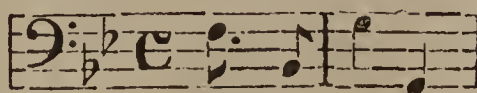
Zusammenstellung. Theil I: Abschnitt 1: Gruppe a: (Vorder- und Nachsatz 1—4); Gruppe b: (zweigliedriger Vorder- und Nachsatz 4—8, Halbschluß A-dur.) Bindeglied 8—10. Abschnitt 2: Periode 1 (Vorder- und Nachsatz 10 bis 16, F-dur, G-moll, G-dur und A-moll); Periode 2 (einfällig 16—19). Bindeglied 19—22. Theil II wie Theil I: Halbschluß E-dur, C, D-moll, Halbschluß A-dur. Theil III: Abschnitt 1: Periode 1 (Vorder- und Nachsatz 40—44); Periode 2 und 3 (ähnlich 44—48—52, Dominante von D-moll). Abschnitt 2: (Vorder- und Nachsatz 52—54—56, D-moll). Bindeglied 56—57. Abschnitt 3: Periode 1 (doppelter Vorder- und Nachsatz 57—61); Periode 2 (ebenso 61—65); Periode 3 (Schluß 65—68).

b. Tuba. Zergliederung. Posaune Motiv



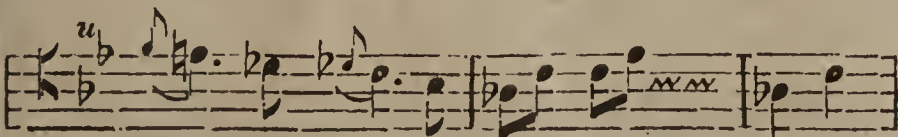
1—3, Baß s 3—7, dazu
Posaune Contrapunkt in Ach-
teln, motivisch Tact 8, dann

11, frei 8—17. Baß
s 9—11, Motiv

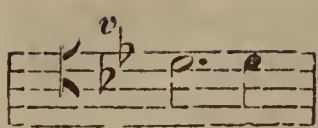


11 bis 12
bis 13,

fortgeführt zum Abschluß 13—18. Tenor

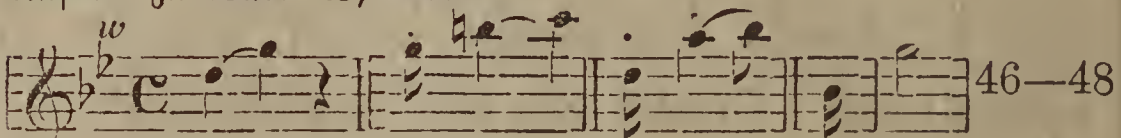


und



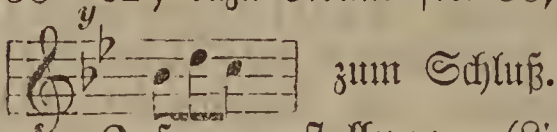
und frei 18—34. Begleitung Achtelmotive und kleine selbstständige Verbindungsmotive.

Alt aus den Motiven des Tenor 34—40. Begleitung wie eben. Sopran desgl. 40—44. Violinen Auftact zu Tact 45, Motive



mit Abschluß bis 50. Sopran zwischenfallend und Fragmente sich aneignend. Soloquartett mit Orchester dasselbe in anderer Weise unter sich theilend. Cello Motiv

52—53, Violine I w variiert 62—54. Die Tacte 48—49 verändert 55—56. Nochmal wie vorhin, aber nun Gesang und Instrumente alternierend wie zuerst 57. x 58. Abschluß 58—62; dazu Violine frei 58, Melodie figurirend und Motiv



zum Schluß.

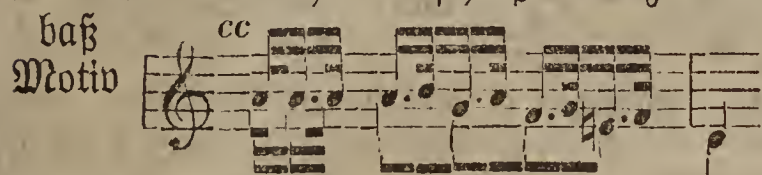
Zusammenstellung. (Liedform) **Teil I:** Abschnitt 1: Vorspiel (Vorder-, Mittel- und Nachsatz 1—3—5—7) und Periode (Vorder-, Mittel- und Nachsatz 8—11—15—18). Abschnitt 2: Periode 1 (Vorder-, Mittel- und Nachsatz 18—19—21—23). Bindeglied 23—24. Periode 2 (Vorder- und Nachsatz 24—29—34). Abschnitt 3: Vorsatz 34—36, Bindeglied 36—37 und Nachsatz 37—40). Abschnitt 4: (Vorder- und Nachsatz 40—42—44); Bindeglied 44—45. **Teil II:** Periode 1 (Vorder- und Nachsatz 45—48—50), Periode 2 (Vorder- und Nachsatz 51—54—56); Periode 3 (Vorder- und Nachsatz 57—58—61). Schlußsatz 61—92.

c. Rex tremendae. Violine und Contrabaß Motive



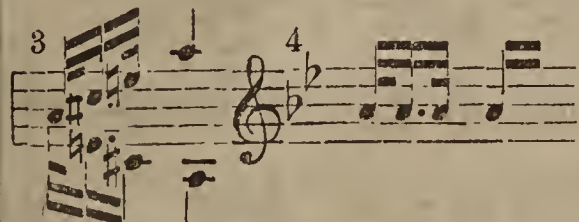
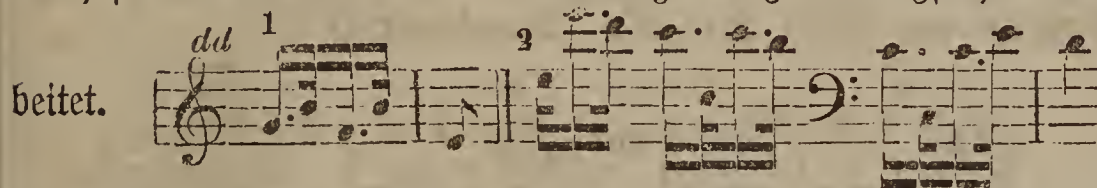
3--5, aa vergrößert (in Achteln) und z 6—7. Alt aus aa gebildete Melodie, Sopran Nachahmung in der Quarte,

Tenor aus aa (anfangs doppelt vergrößert) und z gebildetes Thema, Baß Nachahmung in der Quinte abwärts 7—10 und 11. Chor 6—7 nun 11—12. 7—10 und 11 doppelt umgekehrt (Frauen- und Männerstimmen wechseln in der Umkehrung des doppelten Contrapunkts) 12—15. Chor 6—7 nun 15—16. Chor Abschlußmotiv zweimal 16—17. Contra-



in der Viol. nach aa figurirt 17 bis 18. Sopran und Alt aa vergrößert.

Orchester cc fortgeführt, ebenso zwischen den Männerstimmen und Orchester 18—20. Schluß — 22. — Bemerkungen: Orchester Motive aa und z als Begleitung mannigfach verar-

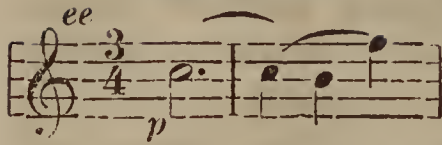


dd1 einen accordischen Ton eingeschoben, um im stufenweisen Absteigen nicht über es hinauszukommen; dd2 einen Ton mit Zu-Hülfe-

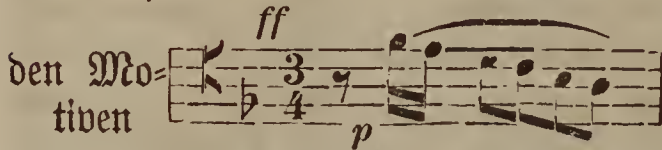
nahme der Octave dreimal aus demselben Grunde; dd3 melodische Aenderungen, um alle Intervalle des A-dur-Accords zu erreichen. Viol. und Contrabaß in Sexten 5; Viol. 1 und 2 in Terzen 7 und ff.; Bratsche und Contrabaß frei nachgeahmt; Viol. 1 und 2 dann streng u. f. f.; dd3 aus der stufenweisen, diatonischen Melodiebildung eine accordische, arpeggirende abgeleitet; dd4 die rhythmische Grundform allein als primitivsten Gehalt gewahrt.

Zusammenstellung. Theil I: Vorspiel 1—3 G-moll, Periode (dreigliedriger Vorder- und Nachsatz) 3—7, Halbschluß D-dur. Theil II: Periode 1 (dreigliedriger Vorder- und Nachsatz) 7—12, F-dur; Periode 2 (desgl. mit Schlußsatz) 12—17, Halbschluß A-dur. Theil III: Periode 1 (Vorder- und Nachsatz) 17—18 D-moll; Periode 2 (desgl.) 18—19 B-dur; Periode 3 (desgl. mit Schluß) 19—22 D-moll.

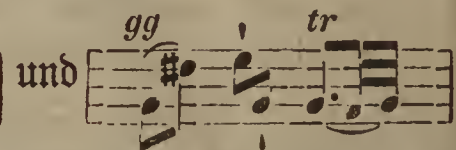
d. Recordare. Zergliederung. Basshorn II. Motiv



ee, Basshorn I. in der Secunde 1 Tact später. Beide dreimal und zum Abschluß fortgeführt; dazu Cello aus



den Motiven gebildeter Contrapunkt.

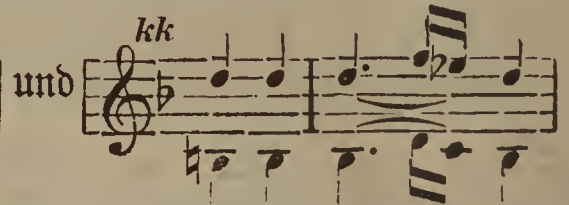
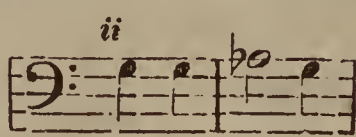


Violinen ff verarbeitet, Bratschen dagegen



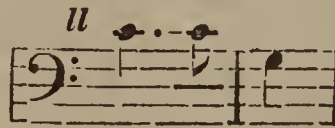
7—14. Alt (solo) ee, Bass 1 Tact später in der Septime abwärts (doppelter Contrapunkt); Contra-

bass dazu ff 14—20. Sopran und Tenor desgl.; dazu Bratsche und Cello 20—26. Vocalquartett



(dieses enthält ein Moment von ff) 26—34. Violine und Contrabass 34

bis 38. Bass Motiv



38 — 39, Tenor — 40. Sopran und Alt



40—41. Tenor und Bass II vergrößert und umgeformt 42 — 44.

Sopran und Alt mm 44—45. Vocalquartett II vereinfacht und anders tactirt 46—49 und abgeschlossen — 52.

Die Begleitung frühere Motive. Streichquartett desgl. 52—54. Sopran und Tenor II wie oben

(Imitation in der Septime) 54—60. Die Tacte 26—34 eine Secunde tiefer 60—68. 34—38 nun 68—71. Vocal-

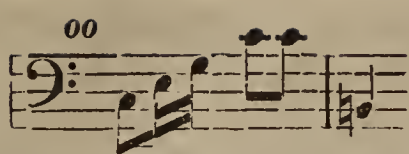
quartett ii verarbeitet 72—83. Begleitung und sich ablösenden

Achteln, dazu Motiv



Vocalquartett aus dem verlangsamten ff mit Abschluß 83—92. 14 und folgende (Bass und Abschluß etwas anders) 93—105.

Contra=
baß
Motiv



105 — 106. Vocalquartett
neues aus ll und mm gebil=
detes Motiv mit oo abwech=
selnd

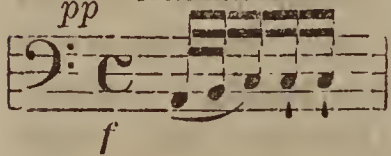
106—110. 26—34 eine Quinte tiefer 110—118. Vo=
calquartett das 82—84 neu gebildete Motiv ohne Auftact
verarbeitet und abgeschlossen 118—122—126. Streichquartett
10—14 zum Schluß durch Weglassungen durchsichtiger gemacht.

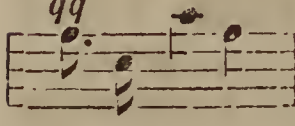
Zusammenstellung. Vorspiel (Vorder= und Nach=
satz) 1—14 Fdur. Theil I: Abschnitt 1: Periode a (zwei=
gliedriger Vorder= und Nachsatz) 14—20 Cdur, Periode b
(wie Periode a) 20—26 Gdur; Abschnitt 2: zweigliedriger
Vorder= und Nachsatz) 26—34 Cdur: Nachspiel —38.
Theil II: Abschnitt 1: Periode a (zweigliedriger Vorder= und
Nachsatz) —41 Halbschluß Gdur, Periode b (wie a) —45
Halbschluß Adur; Abschnitt 2 (Vorder= und Nachsatz) —52
Dmoll, Bindeglied modulirt nach Bdur —54. Theil III:
Abschnitt 1 (wie in Theil I; allein nur eine Periode theils
zu kürzen theils aus Tonalitätsgründen) —60 Fdur; Abschnitt
2 (wie in Theil I.) —68 Bdur; Nachspiel —72. Theil IV:
Abschnitt 1 (Vorder=, Mittel= und Nachsatz —83 Bdur, C
und Dmoll; Abschnitt 2 (zweigliedriger Vorder=, Mittel= und
Nachsatz) —92 A, Gmoll, Fdurmoll*) und Cdur. Theil V:
Abschnitt 1 (wie im Theil I.) 99—105 Halbschluß C und
Cdur; Abschnitt 2: Periode a (Vorder= und Nachsatz) 105—107
Cdurmoll, Periode b (wie a) 107—109 Cdurmoll mit ernie=
drigter an das Septimengeschlecht erinnernder Secunde des,
Periode c (nur Vordersatz also) abgebrochen —110; Abschnitt
3: (wie Theil I. Absch. 2) —118; Abschnitt 4 (Vorder= und
Nachsatz) —126. Nachspiel —130. — (NB.) 1. Die
Theile I, III und V wesentlich dieselben; III gekürzt, V er=
weitert; I in der Ober=, III der Unter= Dominante V der
Tonica. — 2. Bei den Abschlüssen tactische Veränderung,


*) Nach dem Vorschlage Hauptmanns die Tonart der Dur-Tonica
mit Moll-Subdominante so zu benennen, indem der über o sich auf=
bauende Dominantseptimen-Accord nach Fdur führt.

statt zwei $\frac{3}{4}$ Tacte drei $\frac{2}{3}$ Tacte. Vergleiche die Stellen Tact 13—14, 18, 24, 32, 50, 58, 66 u. a. — 3. Der Instrumentalbaß umgekehrt 93 und 99.

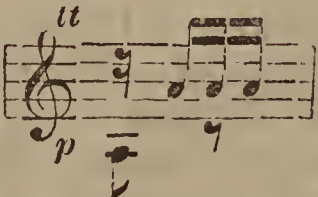
e. Confutatis. Zergliederung. Contrabaß Motive

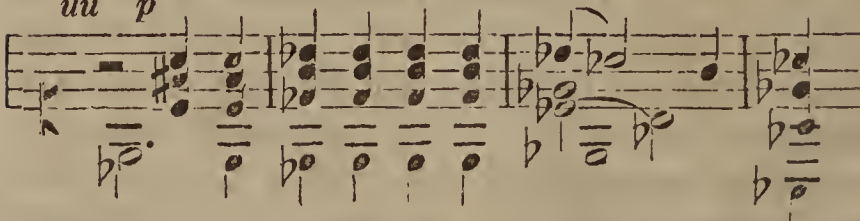
pp *Andante.*

 verarbeitet (umgekehrt und die diatonische Bewegung in accordische verwandelt), dazu Tenor und Baß

qq *rr*

 1—6. Sopran und Alt Satz

ss *s. v.*

 7—8 und 9—10, dazu Violinen
 verarbeitet. Contrabaß und Violinen Tenor und

Baß wie anfangs 10—16. Sopran und Alt *rr* viermal theils frei variirt 17—25, dazu Violinen wie oben. Contra-

tt

 baß und Violinen Motiv bis zum Schluß. Chor Satz

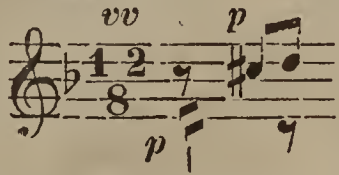
uu *p*

 26—29, 30 bis 33, verfürzt 34 bis 35, verlängert 36—29.

Nach dem Schluß zwischen mit Fermaten bezeichneten Pausen ein nach Dmoll der Tonart des Lacrymosa modulirender Accord, gleichsam Bindeglied zwischen No. VI und VII.

Zusammenstellung. Theil I. Abschnitt 1 (zweigliederiger Vorder-, Mittel- und Nachsatz) 3—5—6 A, Dmoll, Halbschluß Edur; Abschnitt 2 (Vorder- und Nachsatz) —10 Cdur. Theil II. Abschnitt 1 (wie in Theil I) —16 nach vieler Modulation wegen Durchgangsharmonie fast unkenntlicher Halbschluß auf Fdur; Bindeglied 17; Abschnitt 2 (zwei-

gliedriger Vorder-, Mittel- und Nachsatz) — 25 Amoll. Theil III. Vorspiel 25; (zweigliedriger Vorder-, Mittel- und Nachsatz) 26—33—35—39 As, G, Gesmoll und Fdur. Nachspiel — 40. — (NB.) 1 Anfangs treten Chor und Orchester selbstständig gegeneinander, ein Beispiel wo dieser die Situation und jener die Stimmung malt und schildert. 2 Theil III. voller enharmonischer Wirkungen.

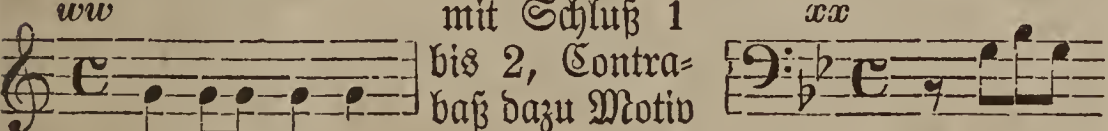
f. **Lacrymosa.** Zergliederung. Violinen und Bratsche *vv* *p* 1—2. Chor Satz Tact 3 und Motiv *p* 4, in punctirten Vierteln mit Pausen aufsteigend 5—6, desgl. ohne Pausen 7—8.



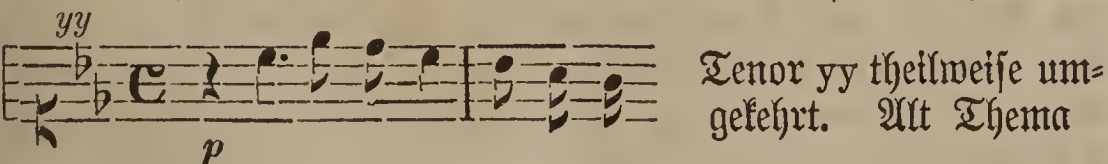
Zusammenstellung. Vorspiel 1—2. Periode (zweigliedriger Vorder-, Mittel- und Nachsatz.)

29. Offertorium.

a. **Domine.** Zergliederung. Chor rhythmisches Motiv mit Schluß 1 bis 2, *xx* Contrabaß dazu Motiv *p*



Chor *ww* reicher rhythmisirt, Contrabaß dazu in demselben Sinne Figuration in Sechszehnteln — 3. Sopran Thema

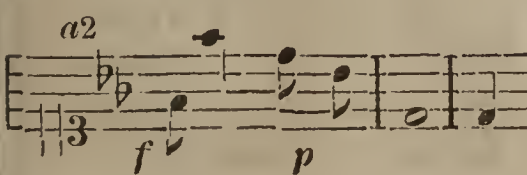


Tenor *yy* theilweise umgekehrt. Alt Thema

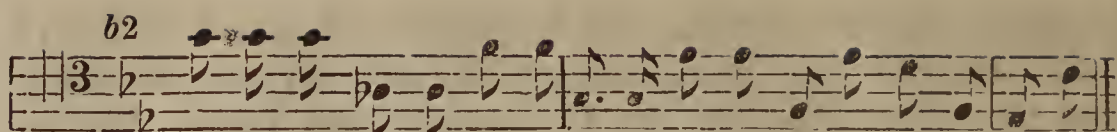


Baß *zz* in der Umkehrung 4 bis 7. Sopran

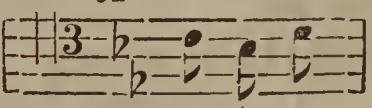
Alt, Tenor und Baß dessen rhythmische Grundform 7—9 und 9—11. Freier Abschluß 11—14. Contrabaß Motiv *xx*. Chor verarbeitet die rhythmische Grundform von

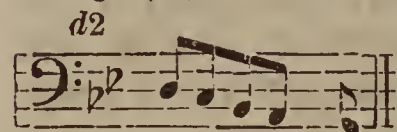


15—20. Contrabaß Tact 17 und 20 zum unisono des Chors in Sechszehntel auflöst. Tenor Thema



in C-moll Contrabaß dazu Contrapunkt in Sechszehnteln die harmonische Grundlage (die tonalen Septimen-Accorde in normaler Folge des Quintencirkels) auflösend. Alt, Sopran und Baß desgl.;

dazu als Gegensatz  21—30. Abschluß, 30 bis 32. Contrabaß



32, dann weiter mit xx. Sopran, Thema, Alt, Tenor und Baß (dieser frei) dasselbe mit Abschluß 32—43.


Contrabaß d 2. Baß Thema 44—45. Gegensatz 46. Tenor Gefährte verlängert, Alt und Sopran desgl. —53. Dazu Contrabaß und Violine desgl. rhythmische Motiv in verschiedener Tactirung. Chor Gefährte und Fragmente des Themas verarbeitet, 53—58. Baß melodische Umbildung des Themas unter Beibehaltung der rhythmischen Grundform. Sopran, Alt und Tenor desgl. in der Engführung mit Abschluß 58—61. Sopran das Thema in freier Umkehrung. Alt, Tenor und Baß desgl. in der Engführung, zweimal mit Abschluß 61 bis 66. Erster Schluß 66—70; dazu die tactische Grundgestalt des Motiv's von Contrabaß und Violine umgewechselt. Baß neue Umbildung des Themas. Sopran Alt und Tenor desgl. in der Engführung. Dazu Contrabaß und Violine wie anfangs. Schluß.

Zusammenstellung. Theil I: Abschnitt 1: Gruppe 1: Periode 1 (Vorder- und Nachsatz, Tonica 1—2—3), Periode 2 (Vorder- und Nachsatz Ober-Dom. 4—7); Gruppe 2 (2 Vorder- und 1 Nachsatz, Unter-Dom. 7—14); Bindeglied 14. Gruppe 3 — Periode 1 von Gruppe I nachgebildet —: Periode 1 (Vorder- und Nachsatz 15—17), Periode 2 desgl. 18—20; Abschnitt 2: Gruppe 1: Periode 1 (Vorder- und Nachsatz 21—25), Periode 2 desgl. 25—29; Periode 3 (Vorder- und Nachsatz 29—30—32); Gruppe 2: Periode 1 (Vorder- und Nachsatz 32—38), Periode 2, (desgl. 36—41),

Periode 3 — Periode von Gruppe 1 des Abschnitt 2, 4—7 nachgebildet — 41—43. Bindeglied.

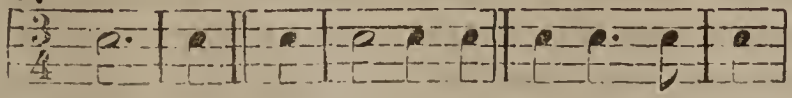
Theil II, (Fuge): Abschnitt 1: — Periode 1 (Vorder- und Nachsatz (44—48) — der Gefährte hat fis statt f, weil D-dur als Dom. zur Dom. dem folgenden C-moll näher steht als D-moll und ferner um das aus 2 gleichen Motiven zusammengestellte Thema durch Hereinziehung des chromatischen Reizes mannigfaltiger zu gestalten —; Periode 2 desgl. 48—52; Schlußsatz (parallele Dur-Tonart 52—53). Abschnitt 2: Periode 1 (Vorder- [Bindeglied Sopran] und Nachsatz, 53 bis 55 bis 58); Periode 2 (Vorder-, Mittel [durch Engführung zusammen geschoben] und Nachsatz, 58—61); Periode 3 (2 Vorder- und Mittelsätze 61—65 und Nachsatz 65—67). Abschnitt 3: Periode 1 (ein Satz, 66—70); Periode 2 (Vorder- und Mittelsatz, 70—72, Nachsatz und Schluß, 72—74); Periode 3 (ein Satz, 74—77).

b. Hostias. Zergliederung. Contrabaß Motiv Viertelbewegung in sprungweiser Fortschreitung, Violine 1. Motiv des Chors, Viol. und Bratsche in syncopirten Vierteln in je 2 Tacten arpeggirend auf- und absteigend 1 — 2. Chor die

Motive 

zur Gliederung der Melodie verwendend 3—38. 19 und 20

statt 2. $\frac{3}{4}$ tatsächlich 3. $\frac{2}{4}$ Tacte: diese im Recordare vor Mozart besonders beliebte Art Abschlüsse hervorzuheben könnte auch mit Wegfall der Tactgrenze zwischen den 2 Tacten als eine Vergrößerung des einen Tactes zur Länge von 2 Tacten angesehen werden, so daß statt der Viertel je 2 Viertel eintreten. Diese Vergrößerung ist auf den Contrabaß hier nicht ausgedehnt um den Fluß zu erhalten. Orchester 21 — 22 wie 1—2. *f*²

Chor 

23 bis 34.

34—44 wie 11—18. 42—44 wie 19—21. 44—45 wie 1—2. Viol. 1 vor 46 ab das Syncopen-Motiv und Schluß

in Achteln. Chor wie anfangs. Weiter: Siehe Quam olim Abrahæ.

Zusammenstellung. Theil I: Abschnitt 1: Vorspiel 1—2; Periode 1 (Vordersatz in 2 Gliedern 3—6 und 7 bis 10, Bindeglied 11, Nachsatz in 2 Gliedern 11—15, (Bindeglied 16) und 16—21. Bindeglied 21—22. Periode 2 (Vorder-, Mittel- und Nachsatz je 2gliedrig 23—34). Periode 3 (Vordersatz, 34—38, Bindeglied 39, 39—44.) Bindeglied, 44—45. Schlußperiode 4 (Vorder- und Nachsatz, 46—49 und 40—53). Nachspiel 53—54.

Der im Grunde homogenen Schreibart des Hostias ist durch die Anwendung von Unregelmäßigkeiten in der Symmetrie der zu den Sätzen in Anwendung kommenden Tactsummen ein erhöhtes Interesse verliehen. In der Regel zählt ein Satz 4 Tacte, doch kommen auch 5 (T. 11 und T. 34) und 6 (T. 16 und T. 39) vor.

Gelehrte Musikkreunde haben in neuester Zeit diese Symmetrie mit den alten, griechischen Metren in Parallele gestellt, indem sie den Tact dem Gliede des Metrums und den Satz dem Metrum gleich achteten. So gab der erste, langsame Satz von Beethovens Sonate quasi una fantasia in Cis-moll Anlaß, darin die Anwendung eines fünffüßigen Metrums zu erkennen. Da hier in der oben angeführten scheinbaren Anomalie Aehnliches als beabsichtigt herausgefunden werden möchte, so muß hier dieser Ansicht entweder beigetreten oder entgegengetreten werden. Nach unserm musikalischen Gefühl ist das Metrum immer nur mit der Tactart zu vergleichen. Dagegen sind die Unregelmäßigkeiten in den Tactsummen der Sätze anderen Ursprunges. Abgesehen von dem Eingreifen der Rhythmik in die Metrik bei den Alten, hat es ohne Zweifel damals wie heute noch eine andere Art von Lizenzen beim Lesen und Vortragen gegeben. Diese bestanden in dem Einschleichen von den sogenannten Kunstpausen und in der Beschleunigung und Verzögerung des Redeflusses. Da der Fuß kein absolutes Zeitmaß ist, wie unser Tact, den wir schließlich unter Beistimmung der Componisten mit Mætzels Metronomen nach

der Uhr zu messen gelernt haben, sondern nur ein Verhältniß von Längen und Kürzen, das, mit musikalischen Dauerwerthen verglichen, sehr ungefähre Natur erscheint, so steht der Anwendung jener Lizenzen auch nichts entgegen. Anders ist das mit der Musik. Zwar hat Beethoven, der auch Maelzels Metronomen empfahl und vorschrieb, gleichzeitig der Freiheit des Zeitmaßes lebhaft das Wort geredet. Allein darin, daß er jenes anwendete und diese befürwortete, spricht sich aus, daß die Freiheit immer nur sehr mäßig gebraucht werden darf. Namentlich wird von ähnlichen Wirkungen, wie der Declamator sie hervorbringen kann und muß, will er nicht kalt lassen, keine Rede sein. Diese Wirkungen, wesentlich musikalischer Natur, erreicht der Tondichter durch Einschreibungen von Bindegliedern und Erweiterung der Satzgrenzen.

Insofern die Dichtkunst in ihrem sinnlichen Medium ebenfalls dem Bereich des Hörbaren angehört, erscheint eine Parallele mit der Tonkunst, welche Sinn und Phantasie nur mit Hörbarem beschäftigt, übrigens nahe zu liegen. Deren Grundzüge müßten sein, daß das Metrum der Tactart, die Declamation dem Vortrage, den *rubato's* und den in das Zeitmaß gebrachten Anomalieen, Hebung und Senkung der Stimme drittens — deren künstlerische Anwendung der Rhetor Pallaske z. B. so trefflich in der Gewalt hat — der Melodik entspräche. Hiermit wären aber auch die Grenzen eines solchen gelehrten Vergleiches gesteckt. — Eine Erweiterung der musikalischen Metrik, der wir durchaus nicht prinzipiell entgegen wären, müßte unserer Anschauung nach auf dem Gebiete der Tactarten stattfinden. —

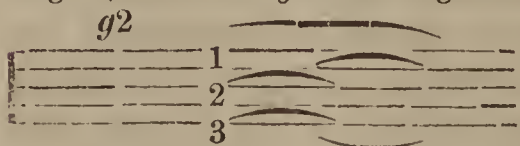
Theil II. *Quam olim Abrahae.* Siehe oben.

Da nur Mozart's Musik zergliedert und wieder zusammen gestellt werden sollte, so wird hiermit abgeschlossen. — Wenn diese Handlungsweise zu pedantisch erscheint, der möge sich an das 8—12 Gesagte allein halten. Ohne viel zu weit auszuholen, war es nicht möglich, dem Dilettanten und dem Belehrung Suchenden gleichzeitig zu genügen. Hätte jener allgemeine Gefühls = Standpunkt mit dem gründlichen, streng

wissenschaftlichen in unmittelbare Beziehung gebracht werden sollen, so hätte es hiezu des ersten Bandes einer Aesthetik nebenher bedurft. Heut zu Tage, wo der Eine die Musik in die Sprachen einreihen, der Andere sie zur angewandten Mole- schott'schen „Kraft- und Stofflehre“ zu machen im Begriff steht, ist das Bedürfniß nach Klarheit und erschöpfender Begründung ein tiegefühltet. Dafür zeugt die Aufnahme, welche Vischer's (Prof. Köstlin's) Carrière's und Anderer Arbeiten gefunden. Und so fühlen wir denn nur zu sehr, wie ungenü- gend das Wenige hierauf Gesagte demjenigen erscheinen wird, der der Auseinandersetzung unserer Anschauungen Gehör schen- ken möchte, müssen aber, um den Schwerpunkt unsers Büchel- chens nicht zu verlieren, es doch dabei bewenden lassen.

30. Noch einige Bemerkungen über Mozart's Handschrift. Den Erfahrungen entgegen, welche der Mozart- freund bei den uncorrecten Ausgaben von Mozart's Musik machte, haben die Leser Zahn's erfahren, wie Amadaeus schon vom Vater her daran gewöhnt war, alles sorgfältigst einzu- tragen, und wie er dieser strengen Art auch treu blieb. Hätte Mozart das Requiem vollendet, so wäre es uns jedenfalls mit genauester Bezeichnung überkommen. So aber erstreckt sich die Unfertigkeit auch hierauf.

Bezüglich der Orgel ist manches nachzutragen geblieben, Motive und Themen treten verschieden bezeichnet auf, u. dgl. m. Und zwar haben die Ungenauigkeiten einen verschiedenen Ursprung. Eines Theils nämlich sind sie offenbar eben nur noch einer späteren Beseitigung vorbehalten. Andernseits aber scheint es, als wäre der Componist noch nicht zum endgültigen Schlusse gekommen. Namentlich gilt dieses von den Binde- bogen, die Mozart übrigens sehr genau



und zwar auf drei Arten zu machen pflegte. Wahrscheinlich trug er zu verschiedenen Zeiten ein, was ihm in dem Augenblick das Richtige schien. Ganz besonders merkwürdig ist, daß die Vorzeichen in den Bass- hörnern, die eine Quinte tiefer erklingen, in der Handschrift

fast sämmtlich falsch, und zwar so angegeben sind, wie sie für die transponirten Intervalle gelten würden. Die Partitur von Breitkopf & Härtel giebt sie alle verbessert. Von dieser Eigenthümlichkeit der Handschrift erwähnt André Nichts.

31. Zum Schluß folgen nur noch **a** einige der wichtigsten Divergenzen der Breitkopf u. Härtel'schen Ausgabe von der Handschrift und **b** einige offenbare Fehler in dieser selbst. Alles zu geben wird Sache einer neuen Ausgabe sein.

a. (Das Fehlende wird einfach angeben): **Requiem**
Tact 1 **E** statt **G** Organo e Bassi solo — T. 8, d von Fag. I und II — Bratsche von T. 10 con Basso überschrieben, wohl nicht zu wörtlich zu nehmen und zum Theil in die tiefere Octave (die des Cello) zu legen, besonders T. 15 und 16, wo die Violinen das eingestrichene f mit einem Vorschlage geben. — 18, Fag. II gebunden — 20 Bratsche b und a gebunden — 20 und ff. Die nun folgenden Sechszehntel-Figuren sind vielfach anders gebunden — 26 Bassethörner unis — 34 und ff. die Sechszehntel des Alt zuerst 6mal achtelweise zusammen gebunden — 34 und ff. Die Sechszehntel in den Bassethörnern sämmtlich nicht gebunden. Desgl. in den Fagotten. Auffällig ist, daß gleichzeitig dieselben Werthnoten im Streichquartett mannigfach zusammengebunden sind. — 43 Bratsche nicht ausgefüllt cap. (etwa con B.?) — 47 Violinen die 3 und Bratschen die 2 letzten Viertel gebunden.

Kyrie. Einsätze ohne F, Tact 1—3 und die Hälfte von 4 Baß im Tenorschlüssel notirt — 14 Bassethorn II \bar{h} statt \bar{a} — hin und wieder sind Noten anders gebunden, nämlich in Viol. I: Tact 10 2. Viertel und 5. Achtel nicht, 14 1. Viertel, 15 desgl., 24 desgl., 42 Viertel 1 und 2, 49 Achtel 1—3 und Viertel 3—4. Violine II: Tact 17 Achtel 6—8, 39 Achtel 2—5, 43 Viertel 1—2, 49 Viertel 1—2. — Bratsche: Tact 15 Achtel 1—3, Viertel 2, 44 nicht erstes sondern Achtel 2—4. Bassethörner: Tact 10 1. und 2. nicht, 16 Sechszehntel 9—12 nicht, 39 Achtel 2—4, 43 Viertel 1—2. Fagott: Tact 27 Sechszehntel 1—4. Im Chor sind

zumweilen die Noten einer Sylbe noch gebunden und die Sylbe ei des eleison dreifach behandelt. In wenigen Fällen ein-
 syblig, ferner so daß das i nur eine Schlußnote erhält (wie
 dem Diphthong ei ein unvollkommenes i in phonetischer Be-
 ziehung nachklingt), und den Bindungen der Noten nach
 zu schließen auch so, daß dem i das letzte mehrnotige Glied
 der ganzen Phrase zugetheilt wird. — 45 Fagott II vor-
 letztes Sechszehntel H statt His — 47 Bratsche Achtel 2 a
 statt g. — Die Bezifferung des Basses ist sorgfältig und
 interessant.

Dies irae. Tact 9 Baß Viertel 3 tasto — 19 Baß
 solo statt Senza org. und jedes Achtel beziffert — 29 Viol. I.
 Der Triller mit den 2 zweiunddreißigstel Nachschlag mit einen
 Bogen überschrieben — Tact 4 vom Schluß Baß solo statt
 Tasto solo gleichzeitig wie 19 beziffert. — Auch in dieser No.
 ist der Baß sorgfältig beziffert.

Tuba mirum. Bassi statt Basso — Tact 5—18 die
 Noten des Fagotts in Trombone solo einzutragen — 20
 Tenore solo beide Achtelvorschläge ausdrücklich gebunden —
 23 Baß Achtel 4—8 gebunden — 26 Baß b und a gebun-
 den — 36 Baß ganz gebunden — 46 Baß g und e gebun-
 den — 47 und 48 Cello \bar{a} , \bar{es} , \bar{c} und b gebunden — 49
 Viol. II. je 2 Viertel gebunden — Viol. II. von 45 an ganz
 ohne Bindungen (wohl von Mozart späterer Eintragung
 überlassen).

Rex tremendae. Grave ist zu streichen — Tact 1 Solo
 statt Tasto Solo — 17 Senza Tromboni ist zu streichen —
 Schlußtact Tenor \bar{a} statt \bar{f} .

Recordare. Tact 7 ff. Viol. und Bratsche vielfach an-
 ders gebunden — Baß vielfach anders gebunden — Baß 14,
 35, 38, 53, 72 ohne p. und mf. — 76 und 80 p. schon
 unter Viertel 1.

Confutatis. Tact 8 Viol. Achtel 5—7 und Sechszehntel
 15 und 16 für sich gebunden — 22 Viol. Viertel 1—2 ge-
 bunden — 22 zweite Hälfte und 23 Viertel 1 gebunden —
 desgl. in 23 und 24.

Lacrymosa. Larghetto ist zu streichen. —

Domine. Andante ist zu streichen — Tact 5 Baß nichts gebunden — 43 F erst unter Achtel 6.

Hostias. Larghetto ist zu streichen — Tact 26 und 30 cresc. zu streichen — Tact 3 vom Schluß Baß Viertel 2 eis statt g.

Es ist hier nur angeführt, was nicht schon oben unter 18 zu ersehen, und auch nur Mozarts Antheil berücksichtigt. Veranstaltete die verdienstvolle Verlags-handlung von Breitkopf und Härtel eine neue Ausgabe, aus der ersichtlich, was von Mozart herrührt, und in welcher die Fehler verbessert wären, so erwürbe sie sich sicherlich ein großes Verdienst um den Genius den wir in seiner Richtung der Tonmuse den ersten nennen müssen.

b. Requiem. Tact 21. Viol. II. es statt e.

Rex trem. 7 Baß vorletztes Sechszehntel fehlt b.

Recordare. 25 Cello h statt b. Siehe Parallelstelle Tact 60.

Schlußwort. Ich kann diese Arbeit nicht schließen ohne es auszusprechen, wie viel ernste Freude mir das in seiner Weise unerreichbar und für die Beurtheilung von Mozarts Genius überaus wichtige Fragment hierbei gewährte. Ob ich den Mozartfreunden eine willkommene Gabe biete, ob ich den Dirigenten einen kleinen Dienst erweise, ob ich Anregung gebe zu einer neuen Bearbeitung oder mindestens einer neuen Ausgabe, das wage ich nicht zu entscheiden.

Lateinischer Urtext des Requiem mit einer neuen Uebersetzung.

I. Requiem aeternam dona eis domine!
Ruhe, ewige Ruhe schenke ihnen, Himmlischer!

Et lux perpetua luceat eis.

Das Licht der Ewigkeit leuchte nun ihnen.

Te decet hymnus, deus, in Sion,

Dich preisen Hymnen, König in Zion,

Et tibi reddetur votum in Jerusalem!

Und dir bringet man Gelübde in Jerusalem!

Exaudi orationem meam,

Erhöre die Bitte deiner Kinder,

Ad te omnis caro veniet.

Zu dir drängt sich (kommt einst) alles sünd'ge Fleisch.

Kyrie eleison

Herr mein Gott, erbarme dich,

Christe eleison Eleison!

Christus erbarme dich, Erbarme dich!

II. Dies irae, dies illa,

Tag des Zornes, trübe Stunde,

Solvat saeculum in favilla,

Deines Weltbrands Schreckens-Runde

Teste David cum sibylla.

Tönt' uns schon aus Davids Munde.

Quantus tremor est futurus.

Welch' ein Beben faßt die Glieder,

Quando iudex est venturus

Steigt der Richter dann hernieder;

Cuncta stricte discussurus!

Streng entgeltend alles wieder.

III. Tuba mirum spargens sonum

Der Posaune dumpf Erschallen

Per sepulcra regionum
Durch der Gräber dunkle Hallen
Coget omnes ante thronum!“
Rufet alle hinzumallen!“
Mors stupebit et natura,
Tod erstarret und das Leben,
Cum resurget creatura,
Wenn die Menschen sich erheben,
Judicanti responsura.
Ihm zu nah'n mit Angst und Beben.
Liber scriptus, proferetur,
Jene Schrift wird dann gelesen,
In quo totum continetur,
Gleich gerecht dem Guten wie dem Bösen,
Unde mundus judicetur.
D'raus zu richten alle Wesen.
Judex ergo cum sedebit,
Sitzt der Richter auf dem Throne,
Quidquid latet, apparebit,
Leuchtet klar der Rache Sonne,
Nil inultum remanebit!
Nichts entgeht gerechtem Lohne!
Quid sum miser tunc dicturus?
Was werd', Armer, ich dann sagen?
Quem patronum rogaturus,
Wer erhört mein banges Klagen,
Cum vix justus sit securus?
Wann selbst Gute ängstlich klagen?

IV. Rex tremendae majestatis,
Herr, deß Hoheit unermessen,
Qui salvandos salvas gratis,
Der die Guten will erlösen,
Salva me, fons pietatis:
Rette mich, du mildes Wesen:

V. Recordare, Jesu pie,
Herr, dein himmlsrein Gemüthe,
Quod sum causa tuae viae,
Litt für mich voll Duldergüte —
Ne me perdas illa die!
Nun zum Ende mich behüte!
Quaerens me sedisti lassus
Suchend mich auf dunklen Pfaden,
Redemisti crucem passus:
Kam'st du müde, kreuzbeladen:
Tantus labor non sit cassus!
Gieb nicht auf dein Werk der Gnaden!
Juste judex ultionis,
Strenger Richter Tod und Lebens,
Donum fac remissionis
Laß uns flehen nicht vergebens
Ante diem rationis.
Vor dem Tage des Erbebens.
Ingemisco tamquam reus,
Ich erseufze Schuld beslecket,
Culpa rubet vultus meus,
Ich erröthe Scham bedecket:
Supplici parce deus!
Daß mein Flehen Huld erwecket!
Qui Mariam absolvisti
Heil Maria du gewährtest,
Et latronem exaudisti,
Sündern deine Huld bewährtest,
Mihi quoque spem dedisti.
Mich ja auch mit Hoffnung nährtest.
Preces meae non sunt dignae;
Kannst du sündig Fleh'n erhören,
Sed tu bonus fac benigne,
O, so hilf die Gluthen wehren,

Ne perenni cremer igne
Die die Sünder dann verzehren,
Inter oves locum praesta
Stell mich gnädig zu den Schafen,
Et ab hoedis me sequestra,
Nicht zur Linken mich zu strafen,
Statuens in parte dextra.
Seite mich in deinen Hafen.

VI. Confutatis maledictis,
Muß't die Bösen du verdammen,
Flammis acribus addictis,
Zu der Hölle Schreckenflammen,
Voça me cum benedictis!
Rufe uns bei dir zusammen!
Ora supplex et acclinis,
Flehend strecke ich die Hände:
Cor contritum quasi cinis,
Ob ich Gnade vor dir fände,
Gere curam mei finis!
Herr, sei huldvoll meinem Ende!

VII. Lacrimosa dies illa,
Thränen fließen nicht zu zählen,
Qua resurget ex favilla;
Auferstehen dann die Seelen;
Judicandus homo reus!
Daß du richtest die Verlorenen!
Huic ergo parce deus
Schone diesen Erdgebornen,
Pie Jesu domine!
Herr, mein Gott, frommer Jesus,
Dona eis requiem,
Schenke ihnen ew'ge Ruh.

VIII. Domine Jesu Christe, rex gloriae
Herr, mein Gott, Jesus Christus, des Ruhmes Fürst.

Libera animas omnium fidelium defunctorum
Schenke den Seelen von den treu dir entschlafenen Dahinge-
gangenen

De poenis inferni et de profundo lacu.
Die Strafen der Hölle und jenes Schwefelpfuhls.

Libera eas de ore leonis!
Rette die Seelen vom Rachen des Löwen!

Sed signifer sanctus Michael
Entfalte die Fahne Michael

Repraesentet eas in lucem sanctam.
Und geleite jene zum reinen Lichte.

Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.
Wie einstens Abraham du versprachest und seinem Geschlecht.

IX. Hostias et preces tibi, domine laudis offerimus
Hostien und Bitten, heil'ger Gottessohn, bringen wir gläubig dar,

Tu suscipe pro animabus illis
Nimm sie an für die verschied'nen Seelen

Quarum hodie memoriam facimus.

Deren wir heute gedenken in warmer Lieb'.

Fac eas, domine de morte transire ad vitam.

Laß sie, o Herr, mein Gott vom Tode gelangen zum Leben.

X. Sanctus dominus deus Sabaoth
Heilig, himmlischer Gott, Herr Zebaoth,

Pleni sunt coeli et terra gloria tua

Himmel und Erde nun deine Herrlichkeit preisen.

XI. Benedictus, qui venit in nomine domini.
Benedeiet, der da kommt im Namen des Ewigen.

XII. Agnus dei, qui tollis peccata mundi
Du Lamm Gottes, das träget die Sünden der Erde.

Lux aeterna luceat eis, domine,

EW'ge Klarheit leuchte nun ihnen, Himmlischer,

Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es!

Bei deinen Engeln, jetzt und ewig; denn du bist voll Huld!

I n h a l t.

	Seite
Titel	1
Vorwort	2
1. Einleitung	3
2. Geschichte der Entstehung.	
a. Allgemeines	5
b. Neußere Anregung; Ausführung und Vervollständigung durch Süßmahr	6
3. Mozart's Verhältniß als Künstler und Mensch zur Composition des Requiem	7
4. Allgemeines über die Seelenmesse	9
5. Das Verhältniß des Textes zur Musik	10
6. Mozart's Musik zum Requiem	11
7. Die musikalischen Mittel	12
8. a. Requiem I.	12
b. Kyrie	15
9. Sequenz	17
a. Dies irae II.	18
b. Tuba mirum III.	19
c. Rex tremendae IV.	21
d. Recordare V.	23
e. Confutatis VI.	26
f. Lacrimosa VII.	27
10. Offertorium	29
a. Domine VIII.	29
b. Hostias IX.	32
11. a. Sanctus X.	34
b. Benedictus XI.	34
12. Agnus dei XII.	34
13. Schluß	35
14. Nachwort	36

Nachtrag.

Vorwort zum Nachtrag	37
15. Welche Aufschlüsse lassen sich über Musik geben	39
16. Ausgaben des Requiem	45
17. Psalm 129. De profundis v. Mozart.	46
18. Mozart's Handschrift (genau angegeben)	47
19. Anton André'sche Partitur	48
20. Süßmahr's Antheil, Kritik	49

21. Die Sequenz, der Urtext	53
22. Grundsätze für Uebertragung von Gesangstexten	56
23. Kritik der gebräuchlichen Uebersetzung	56
24. Fortsetzung von 22	59
25. Mitwirkung der Orgel	61
a. Allgemeines	61
b. Mozart als Kirchenkomponist	63
c. Mozart als Orgelspieler und Orgelcomponist	65
d. Die Orgel beim Requiem	67
26. Formelle Gliederung des Requiem	67
27. Wie bei 8	70
28. Wie bei 9	74
29. Wie bei 10	81
30. Noch einige Bemerkungen über Mozart's Handschrift	86
31. Berichtigungen der Partitur von Breitkopf u Härtel	87
Schluß	89

Namen-Verzeichniß.

André 45. 46. 48. 87. André, J. 45. Bach, J. S. 44. 61. Beethoven 43. 64. Bitter 61. Bodenstedt 54. Bögth 53. Breitkopf und Härtel 45. 46. 47. 56. 87. 89. Brendel, Fr. 44. Carrière 86. Chopin 54. Choron 46. Celanus 9. 55. Franz, Rob. 67. Friedrich Wilhelm IV. 53. Ganax 46. Geßner 61. Gregor d. Gr 10. Gretry 46. Guyancourt, Graf 46. Händel 8. Hauptmann 54. 59. Haydn 64. Helmholz 41. Hompesch 45. Jahn 8. 38. 49. 50. 57. 65 86. v. Köchel 8. 38. 45. 65. 66 ff. Köstlin 86. Kullak, A. 45. Leutgeb 6. Lisco 56 Marx 50. 51. Mendelssohn 53. Mirza Schaffy 54. Molejshott 66 Pachler, Dr. 45. Palleske, Dr. 85. Pythagoräer 42. Rust, W. 67. Schumann, R. 53. 74. Schiller 54. Schopenhauer. A. 43. Seyfried 52 Sophokles 53. Sortschen 45. Stadler 45. 48. Steinweg 62. Süßmahr 6. 28. 35. 45. 48. 49. Swieten, von 8. Trautwein 47. Wagner 43. Walfegg, Graf 6.

Druckfehler.

Seite 12 erstes Notenbeispiel letztes Achtel $\begin{smallmatrix} c \\ b \end{smallmatrix}$ statt $\begin{smallmatrix} cis \\ b. \end{smallmatrix}$

Seite 27 Zeile 9 von unten das ; zu streichen.

Seite 29 Zeile 15 nach „Worte“ einzuschieben „rex gloriae“ (des Ruhmes Fürst).

Seite 13 erstes Notenbeispiel vorletzter Accord als Achtel statt als Sechszehntel.

Seite 16 Zeile 14 Charakteristg statt Charakteristik.

Seite 16 Gegensatz, Notenbeispiel, die letzten 4 Noten zu streichen.

Seite 22 letztes Notenbeispiel, drittletzte Note ein Sechszehntel.



007 1 3 1958

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 06007 818 3

